المركز الديمقراطي العربي- برلين - ألمانيا

مؤلف جماعي

الترجمة السمعية البصرية
الواقع و الآفاق

Audiovisual Translation - Reality and prospects

Edited by Ahlem HAL, PhD

تحرير و اشراف: د.أحلام حال

رقم التسجيل: VR .3383-6423.B

الطبعة الأولى: 2020



الترجمة السمعية البصرية: "الواقع والآفاق"

AUDIOVISUAL TRANSLATION : REALITY AND PROSPECTS

تحرير وإشراف: د. أحلام حال

الطبعة الأولى 2020

- رئيس المركز:أ.عمار شرعان
- مؤلف جماعي: الترجمة السمعية البصرية:الو اقع والآفاق
- تحرير وإشراف: د. أحلام حال
- تصميم الغلاف: رياض بن تركي
- رقم تسجيل الكتاب: VR.3383 - 6423. B
- عدد صفحات الكتاب: 339صفحة
- الطبعة : الأولى 2020



الناشر:

المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية.

برلين _ألمانيا

المركز الديمقراطي العربي للدراسات الإستراتيجية والسياسية والاقتصادية

Germany

Berlin 10315 GensingerStr: 112

Tel: 0049-Code Germany

030- 54884375

030- 91499898

030- 86450098

mobiltelefon : 00491742783717

E-mail: book@democraticac.de



اللجنة العلمية للكتاب:

أ.د. طارق بوعتور: جامعة قرطاج-تونس. رئيسا

أ.د. حميد العواضي: جامعة بوينت بارك- أمريكا.

أ.د. ايف غامبي (Yves Gambier): جامعة تيركي- فنلندا.

أ.د. أدريانا ساربان(Adiana Serban): جامعة مونبوليي3- فرنسا

أ.د. زينب علي بن علي: جامعة باريس8- فرنسا.

د. بشيرزندال: جامعة ذمار – اليمن.

د.حمزة الثلب:جامعة طرابلس- ليبيا.

د. أحلام حال: جامعة وهران1- الجزائر.

د. عصام واصل: جامعة ذمار – اليمن.

أ. محمد كمال عبد الإله: جامعة مستغانم- الجزائر.

د.عمارميلاد نصر: جامعة سرت - ليبيا.

أ. قريمط نورالدين: جامعة بومرداس – الجزائر.

أ. نسيبة محمد: جامعة ليون2 – فرنسا.



فهرس المحتويات:



الترجمة السمعية البصرية في العالم العربي: تاريخها وماهيتها وأشكالها

د. بشير زندال جامعة ذمار- اليمن

ملخص:

يتناول هذا البحث الترجمة السمعية البصرية في العالم العربي، متطرقًا إلى ماهيتها، وتاريخها وأشكالها. فضلا عن تطرقه إلى أشكال الترجمة السمعية البصرية بحسب تقسيم إيف غامبيي مع إضافة أشكال جديدة نتجت عن الخصوصية الثقافية والدينية العربيةأو عن التطورات التقنية. وقد تمت دراسة ذلك دراسة وصفية تحليلية تاريخية. وتوصل البحث إلى جملة من النتائج من أبرزها: أن الوسائل السمعية البصرية أصبحت مرتبطة بحياتنا في شتى المجالات. وتتنوَّع بشكل لافت؛ فمنها: اللافتة والملصقة والكمبيوتر والسينما والتلفزيون... إلخ. كما أن الترجمة السمعية البصرية تختلف عن الترجمة التحريرية في آلياتها ومراحلها؛ لاختلاف الخطاب، واختلاف مكونات النص التحريري عن النص البصري والسمعي، والسياقات التيتفرضها اللحظة، وخصوصية اللغة العربية ولهجاتها.

الكلمات المفتاحية:ترجمة، سمعي بصري، دبلجة، سترجة، ترجمة فورية.

مقدمة:

يمكن القول إن الجمهوريستطيع الكفّ عن قراءة الكتب والمجلات، لكنهميعجزونعنالانقطاع عن الشاشة، سواءً أكانت الشاشة تعود إلى الحاسوب أو السينماأو



التلفزيون أو التابلت أو الهاتف، بل إن كثيرين قد تحولوا من قراءة الكتب والمجلات بشكلها الورقي إلى قراءتها بشكل إلكتروني على شاشاتالهاتف أو الكمبيوتر أو التابلت، بعد أن أصبح ارتباط الفرد بوسائل الإعلام السمعية والبصرية يُمَثِّل ارتباطًا بكلِّ ما حوله، فهي مصدر دائم للمعرفة والترفيه والتعليم والتواصل مع الآخرين.

وتكمن أهمية هذا المجال في تنوُّعه ومجالات استعماله، وتتمثل أهميته الحقيقية في مضامينه التي يحملها، وتبرز في أشكال فنية وجمالية تعبيرية مختلفة (علمية فنية). لا يخلو أيّ مكان في العالم من وسيلة من الوسائل السمعية البصرية. التي تستقطب فئات المجتمع كلها، وتنافس وسائل الاتصال التقليدية كالكتب والمجلات..إلخ. كما أنها تهدِّد العلاقات الاجتماعية الأسرية بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة.

ظهور الترجمة السمعية البصرية:

قبل الخوض في غِمار مفهوم الترجمة السمعية البصرية، يجدر بنا أولًاالتطرق إلى تقديم لمحة تاريخية عنها. بدأت الترجمة السمعية البصرية مع بداية السينما نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وقد توجب، مع بدايات السينما الصامتة، استعمال أدوات توضيحية بغية تبرير التغيير الذي يطرأ على الديكورات والأمكنة والأزمنة المختلفة. وكذلك شرح سياق الفيلم أو جزء من الحوار لتوضيح موضوع السيناريو. وهكذا وُلِدت النصوص التوضيحية(intertitres, intertitles) (الترجمة التوضيحية، النصوص البينية) للفيلم



الصامت. وهي عبارات كانت تُكتب على ورق تُدمَج مع الفيلم لتوضيح الفيلم. وقد استُعملت منذ العام 1903م.[i]

وقد تطورت السترجات على مرّ السنين، فبدأت بأوصاف مختصرة أو توضيحات مُدرَجة بين المَشَاهد واللقطات، ثم جُمَل قصيرة من حوارات الأفلام تمت إضافتها لتفسِّر بعض المشاهد، إلى أن وصلت إلى ما نحن عليه اليوم. ودخلت تقنية الصوت على الفيلم السينمائي عام 1927م[ii]، فأصبح في وُسْع جمهور المشاهدين الاستماع إلى حوار الممثلين، ليكون من الطبيعي أن تختفي الحاجة إلى استعمال اللافتات الفاصلة بين المشهد والآخر(النصوص التوضيحية). ولكن المشكلة اتخذت أبعادًا جديدة، وهي كيفية إيصال الفيلم إلى اللغات الأخرى، فالفيلم الصامت لم يحتج إلى ترجمة؛ لأنه بلا لغة شفهية، وكان بالإمكان ترجمة النصوص التوضيحية المرافقة إلى اللغات الأخرى بكل بساطة، ولكن مع ظهور السينما الناطقة تعقَّدت المسألة جدًّا، ولحلها كان من الضرورة إنتاج نُسخ للحوار بلغات متعددة، أو دبلجة الفيلم بعد إنتاجه إلى لغة أو لغات أخرى، إلا أنّ منتجي الأفلام السينمائية والموزعين اعتبروا ذلك عملًا مُعقَّدًا وأكثر كلفة.

حينما بدأت السينما باستخدام الصوت اعتقد البعض أن اللغة الإنجليزية المستخدَمة في الأفلام ستُخضِع جميع الثقافات واللغات الأخرى، وسيؤدِّي ذلك إلى استعمال اللغة الإنجليزية لتصبح اللغة العالمية الوحيدة. ولكن على الرغم من شعبية السينما الأمريكية إلا أنها



لم تجعل الشعوب تتَّجه نحوها وتتعلم الإنجليزية للاستمتاع بها، بل ذهبت السينما الأمريكية بنفسها إلى المشاهدين من اللغات الأخرى لتسويق الأفلام إليهم، فظهرت في أمريكا منذ 1928م[iii] أفلام بنُسَخ مدبلجة ومتزامنة مع الفيلم الأصلي لاسيما بالألمانية. وقد قامت شركات إنتاج أمريكية باستقدام ممثلين أجانب من عدة لغات؛ لتسجيل الحوارات في لغاتهم الأصلية منتجين بذلك عددًا من النسخ بلغات أخرى للفيلم نفسه[(iv)].

وسرعان ما لعبت دولٌ مثل فرنسا والنرويج والسويد والمجر دورًا رياديًّا في تطوير تقنيات عرض سترجة الأفلام على أسفل الشاشة. كان أول فيلم سينمائي غير صامت قد أنتج عام 1927م بعنوان(The Jazz Singer)،[v] وقد حمل ترجمة فرنسية على الجزء السفلي من شاشة الفيلم، وقد افتُتح الفيلم مترجَمًا في باريس في 26 يناير 1929م[vi]. ومع نهاية تلك السنة، حذت إيطاليا حذو فرنسا، وفي 17 أغسطس 1929م[vii]تم افتتاح فيلم آخر أنتجه (آل جولسن) بعنوان(The SingingFool) في (كوبنهاجن) ليحمل بدوره الترجمة الدنماركية.

فظهرت الدبلجة والسترجة في أوقات مبكرة في أوروبا بلغات المشاهد الأوروبي. ظهرت الدبلجة الأولى في فرنسا مع كارول جاكوب (Jacob Karol) عام 1930م، عندما أحضر معه نسخة أحد الأفلام من هوليود، ولم ينتظر إنتاج النسخة الفرنسية بل باشر بعملية الدبلجة (أسماها Doublage) التي حقَّقت نجاحًا كبيرًا[(viii)]. كانت اللغة تمثِّل إحدى



الهويات التي كان الأوروبيون يهتمون بالتمسك بها؛ لذلك اهتموا بأن يكون الفيلم المعروض مدبلجًا باللغة الرسمية للدولة، بل وتحول الأمر إلى قرار سياسي عندما أمر موسوليني بأن يتم دبلجة الأفلام المعروضة كلها في إيطاليا باللغة الإيطالية[ix].

الترجمة السمعية البصرية في العالم العربي:

بدأت السينما في العالم العربي صامتة حالها حال السينما العالمية، ولكن حين بدأت السينما الناطقة ظهرت الحاجة إلى سترجة الأفلام الأجنبية. وبدأت السترجة في العالم العربي في مصر مع بداية الأربعينيات؛ حيث "كانت تظهر ترجمة ركيكة مقتضبة على شاشةجانبية صغيرة ضعيفة الإضاءة؛ لأنها كانت تُكتب على شريط مستقل يعرض بواسطة فانوس سحري، ويتولى أحد موظفي السينما تحريك الشريط يدويًّا حسب سير حوادث الفيلم الذي يمرّ أمامه، وكان الموظف يخلط في المزامنة حتى يصاب المتفرج بالدوار، فضلًا عن أنه كان مجبرًا على تحريك رأسه لليمين واليسار، مرة لمشاهدة لقطة خاطفة من الفيلم ومرة لقراءة السترجة"[x].

ماهية الترجمة السمعية البصرية:

يتَّضح لنا من ماهية مصطلح (السمعي البصري) (l'audiovisuel)، أنه يتركب من مفردتين، وإن كان بعض الكُتَّاب ينحتون منه كلمة واحدة هي (السمعبصري)، أو السمعي بصري.وهو مجال قيد التطور، فبالرغم من أنه ظهر منذ النصف الأول من القرن



العشرين مع ظهور السينما الناطقة، إلا أن التطوُّر في التقنيات الإعلامية والحاسوبية جعل المجال السمعي البصري يتطور كل بضع سنوات، بما يتلاءم مع الثورة الرقمية.

بالنظر إلى الاختلاف الحاصل لدى كثير من الدارسين وعدم اتفاقهم على مصطلح واحد يتناول الترجمة السمعية البصرية، حالها حال كل المصطلحات الأدبية والنقدية التي يختلف الدارسون في اللغة العربية حول ترجمتها، بَيْدَ أن الاختلاف كان أصلًا في اللغات الأصلية (الإنجليزية والفرنسية) حين بدأت الكتابة حول هذا النوع الجديد من الترجمة؛ إذ لم تستقرالدراسات حول مفهوم عملية الترجمة الجديدة، فأطلقوا على هذا النوع الجديد من الترجمة مصطلح التكييف (Adaptation)، ومن ثم وضعوا مصطلح الترجمة الفيلمية (film translation)؛ لأن السينما والأفلام كانت سابقة على التلفزيون والفيديو. لكنَّ اهتمام المنظِّرين بترجمة ما يُعْرَض في التلفزيون جعل البعض منهم يتبنَّى مصطلحالترجمة التلفزيونية (TV translation)،ثم الترجمة الإعلامية (media translation)، ومصطلح ترجمة الشاشة (Screentranslation) ثم أتوا بمصطلح جديد "النقل اللغوي" (language transfer)، لكنَّ التركيز على الشاشة والثقافة البصرية جعلهم يتفقون أخيرًا على الترجمة السمعية البصرية (Audiovisualtranlsation)، وبالفرنسية (traduction audiovisuelle).



تعدَّدت التعريفات للترجمة السمعية البصرية لدى الدارسين كلٌّ وفق منطلقاته وخلفياته المعرفية والأهداف التي يصبو إليها؛ مثل: هنريكغوتليب (Henrik Gottlieb)، وديازسانتاز (Diaz Cintas)، وإيف غامبيي (Yves Gambier)، وسوف أورد هنا أبرز التعريفات، مع التأكيد على أني قد حرصتُ على كتابتها، في الهامش،بلغاتها الأصلية (الإنجليزية والفرنسية).

يعرف غوتليب الترجمة السمعية البصرية بأنها "ترجمة لنصوص سريعة ذات أنظمةسيميائية متعدِّدة تُعْرَض على شاشة للجمهور"[xi].ويرى أنها، من حيث كينونتها، نصوص سريعة أو عابرة لا تدوم طويلا أمام العين، ومن حيث نظام الاتصال فإنها تعتمد على أنظمة سيميائية متعدِّدة، ومن حيث طريقة العرض فإنها تُعرض في شاشة، ومن حيث التلقي فإن جمهورًا واسعًا يشاهدها أمامه. وبالنظر في هذا التعريف نجد أنه لم يحدد شاشة بعينها كشاشة التلفزيون، مثلا، التي قد يشاهدها شخص واحد، أو يحدد دبلجة لوسيلة معينة كالراديو،مثلًا،وهي دبلجة لا تكون معروضة في شاشة، وإنما يستمع إليها المتلقون للترجمة السمعية البصرية.

أما إيف غامبييفقد أكد أن الترجمة السمعية البصرية تندرج ضمن ترجمة وسائل الإعلام التي تتضمن الترجمات بتصرف وضروب التحرير التي تتم من أجل النشر في الجرائد، والمجلات ووكالات الأنباء.. إلخ. ويشير إلى أنه يمكن النظر إليها في مساق ترجمة



الوسائط المتعددة، التيتُعنَى بالمنتجات والخدمات على الشبكة (في الإنترنت) وخارجها (على الأقراص المضغوطة). ويضيف أنها تتشابه مع ترجمات كتب الرسوم والمسرح والأوبرا والكتب المزينة بالصور. والوثائق الأخرى التي تمزج أنظمة سيميائية مختلفة (xii).

والملاحظ أن غامبيي لم يتناولفي توصيفه السابق أنواع الترجمة السمعية البصرية كلها التي ذكرها في دراسته نفسها وهي الدراسة التي أخذنا منها هذا التوصيف، وسنوضحها لاحقًا في هذا الفصل. فهو لم يتناول الترجمة الفورية بأشكالها كافة، وهي ترجمات سمعية، كما أنه لم يتناول الترجمة بلغة الإشارة للصم والبكم، وهي من الترجمات البصرية أيضًا.

أما ديازسينتاس فيوضح أن: الترجمة السمعية البصرية، نظرياً،تعد مجالا علميا ضمن تخصصات دراسة الترجمة في نطاقها الأوسع. لكن جرت العادة في الماضي، باعتبارها فرعاًمن فروع الترجمةكالترجمة الأدبية أو الدرامية. إحدى سلبيات هذا التصور التقليدي هو اعتبار كل هذا المجال معادلا لترجمة الأفلام، وكان كثير من الباحثين يشيرون إليها على أنها ترجمة أفلام أو ترجمة سينمائية، فمن الواضح إذا أن هذا فهم خاطئ للمصطلحات الفنية. فلا يمكن تصنيف الترجمة السمعية والبصرية فقط من حيث الأنواع التي تتعامل معها، أي الأفلام على سبيل المثال، فمن الواضح أن مترجمي السمعي البصري يتعاملون مع مجموعة مختلفة من الوسائط مثل الأفلام الوثائقية، وأقراص(DVD)، والمسلسلات، والإعلانات، والرسوم المتحركة، وبرامج الواقع، ... إلخ. فلا يمكن أن تقتصر على السينما فحسب، نظرًا لوجود العديد من الوسائط الإعلامية الأخرى التي تلجأ أيضًا إلى الترجمة السمعية والبصرية من



أجل إتاحة محتواها للجمهور الأجنبي، وعلى سبيل المثال لا الحصر التلفزيون والإنترنت. من خلال التعريف، يمكن القول إن الترجمة السمعية البصرية هي عملية ترجمية تتعامل مع نصوص المصدر التي تجمع بين قناتي اتصال، سمعية وبصرية، وبهذا المفهوم فإنها تتعارض مع الترجمة التحريرية أو الشفهية."[xiii].

ونستخلص من التعريف السابق أن ديازسانتاس في الجزء الأول من حديثه قد ربط الترجمة السمعية البصرية بمجال الإعلام فقط مثله مثل غامبيي، حتى أنه استثنى "الترجمة الشفهية" من هذا المجال رغم أنها تُعتبر ترجمة سمعية.

ويلاحظ مما سبق أن التعريفات السابقة كلها تتفق في أن الترجمة السمعية البصرية تندرج، أولًا، ضمن إطار الترجمة الواسع، ثم حصروا مجال الترجمة في المجال السمعي البصري الذي قصدوا به وسائل الإعلام التي تَستعمل تقنيات الترجمة العامة المشتركة مع الترجمة التحريرية؛ من تفسير، وتجميع، ومراجعة، وتنقيح.

وبإمكاننا الخروج من ذلك بتعريف للترجمة السمعية البصرية نراه شاملا،فهيكل ترجمة من نص سمعي إلى نص بصري أو العكس، أو حتى من سمعي إلى سمعي، مع اشتراط اختلاف الأنظمة السيمائية. ويدخل فيه الدبلجة والسترجة في وسائل الإعلام والترجمة الشفهية كلها، وترجمة الصم والبكم.



تاريخ دراسات الترجمة السمعية البصرية:

يُعَدُّ ميدان دراسة الترجمة السمعية البصرية مجالًا جديدًا في الدراسات. وقد كانت أول دراسة في هذا المجال قد صدرت باللغة الفرنسية، وهي دراسة لسيمون لاكس (Simon Laks) بعنوان (سترجة الفيلم: تقنيته، وجماليته)[xiv] التي صدرت عام 1957م، وأُعيد نشرها عام 2013م في مجلة (L'Écran traduit) المتخصِّصة في الترجمة السمعية البصرية. وقد عُقِدَ أول مؤتمر علمي حول الترجمة السمعية البصرية عام 1987م في ستوكهولم[xv]، وكان تحت عنوان (مؤتمر حول السترجة والدبلجة Conference on Subtitling and Dubbing). إلا أن الانطلاقة الحقيقية كانت في منتصف تسعينيات القرن الماضي مع الذكرى المئوية لولادة السينما. كانت الدراسات في اللغات الفرنسية والإنجليزية هي الأكثر، ولكن بدأت اللغات الأخرى بالاهتمام بهذا المجال ومنها الدراسات باللغة العربية. وقد بدأت بواكير الدراسات والأبحاث في هذا المجال في فرنسا؛ حيث تناولت في البدايات مناقشة المقارنة بين الدبلجة والسترجة من حيث الأفضلية ومصداقية الترجمة؛ لأن هذه الترجمة الجديدة كانت مغايرة للمألوف فقد خالفت المبادئ الكلاسيكية في الترجمة التحريرية التي تترجم من نص مكتوب إلى نص مكتوب، فهي تقوم بترجمة نص شفهي إلى نص مكتوب، مما يقتضي إجراءات وتقنيات مختلفة عن الترجمة التحريرية. وبعد انتشار أوسع للترجمة السمعية البصرية خصوصًا مع ظهور الإنترنت فقد بدأت الدراسات تأخذ منحى مختلفًا وتقبّلت الدراسات موضوع الترجمة السمعية البصرية باعتبارها نوعًا ترجميًّا



جديدًا له ميزاته وطرائقه الجديدة التي لا تنطبق عليها كليًّا التصورات والمفاهيم القديمة في علم الترجمة والمعمول بها منذ قرون[xvi].

وبالرغم من أن العالم العربي قد شهد في وقت مبكر من تاريخ الإعلام العربي دخول الترجمة السمعية البصرية، إلا أنَّ الدراسات في اللغة العربية لهذا المجال تظل ضئيلة مقارنة مع ما تنتجه اللغات الأخرى في هذا المجال.

أما على الصعيد الأكاديمي؛ فما زالت أقسام الترجمة السمعية البصرية في الجامعات العربية هي الأخرى ضئيلة، ففي مصر تأسس قسم (ترجمة الشاشة) عام 1995م في جامعة القاهرة.[xvii] وعام 2006م في جامعة دمشق أدرج المعهد العالي للترجمة والترجمة الفورية قسم (الترجمة الإلكترونية والسمعبصرية).[xviii] وفي عام 2007م تأسس برنامج الترجمة المرئية في جامعة القدس، وافتتحوا برنامجًا للماجستير والدبلوم العالي في الترجمة التحريرية والشفوية، وبه مقرران (للترجمة السمعية – المرئية).[xix] وفي الأردن هناك برنامج في جامعة اليرموك منذ العام 2009/2008م.[xx] أما في قطر فقد انطلق برنامج ماجستير الآداب في الترجمة السمعية البصرية في سبتمبر 2014.[xxi] وعام 2017م دخلت مادة الترجمة السمعية البصرية في قسم اللغة الفرنسية في كلية الآداب جامعة الكويت.[xxii] وهناك بعض أقسام اللغات وأقسام الترجمة في بعض الجامعات العربية تشجِّع الباحثين في الدراسات العليا على اختيار الموضوع في الترجمة السمعية البصرية. غير أن الدراسة تظل نظرية ولم تتوغل في المعامل



لذلك يعتبر العاملون في هذا المجال هم من ذوي الخبرة، وليسوا من ذوي الشهادات المتخصِّصة فيه.

أشكال الترجمة السمعية البصرية:

تتعدد أشكال الترجمة السمعية البصرية بتعدد وسائل الإعلام، وبتعدد الأشكال السمعية كالمؤتمرات وغيرها، ونظرًا إلى أنَّ الدراسات في مجال الترجمة السمعية البصرية ما زالت تتجدَّد وتتوسع؛ فإن أشكالها ما زالت هي الأخرى تتطور، بل إن المجال السمعي البصري في حدّ ذاته قابل للتطور والتجدد والاختراعات، وسيقابلها أيضًا أشكال ترجمية جديدة. وقد اعتمدنا هنا على تقسيم إيف غامبي الذي قسمها إلى 12 نوعًا[xxiii] مع إدراجنا لبعض الأنواع التي لم يذكرها،والتي نشأت حديثًا أو لأن خصوصية اللغة العربية ولهجاتها فَرَضَت أشكالًا من الترجمة السمعية البصرية لا توجد في اللغات الأخرى:

- ترجمة السيناريو La traduction de scénarios:وهي ترجمة السيناريو السينمائي أو التلفزيوني في نسخته الأولية بشكل تحريري. والغرض من هذه الترجمة هو تقديمها للمنتجين بغية الحصول على دعم مالي لإنتاج العمل بلغة أخرى. ولا تكون هذه الترجمة منهكة لفريق الترجمة كما في الدبلجة أو السترجة؛ لأن من يقوم بها في الأغلب شخص واحد، ويسلمها للمنتج أو المخرج الذي يُعتبر المتلقي لهذه الترجمة، وليس الجمهور الحقيقي.



- السترجة في اللغة ذاتها Le sous-titrage intralinguistique: وهي نقل الحوار المنطوق إلى حوار مكتوب باللغة نفسها، أي: نقل اللغة السمعية إلى لغة بصرية. وقد أورد إيف غامبي هذا النوع من السترجة، وجعله مختصًّا من أجل الصم والبكم[(xxiv)] (Closed Caption). وتم تقسيمها إلى نوعين: **السترجة المفتوحة**، وهي السترجة التي تقدمها بعض القنوات وتكون مُدْرَجَة يشاهدها الجميع. **والسترجة المغلقة**، وهي خدمة سترجة اختيارية بإمكان المشاهد إضافتها متى ما أراد، وعادةً ما تكون متوفرة بعدة لغات. فقط بإمكان المشاهد الضغط في جهاز التحكم عن بعد على زر معين لتظهر له قائمة من السترجات، وعليه أن يختار اللغة المطلوبة؛ إما لغته الأصلية لو كان يعاني من ضعف السمع، وإما لغة أخرى إن أراد. وقد عُرف هذا النوع من السترجات بنظام التيليتكس (Télétexte). وهو يتوفر بنوعين: اللون العادي، الأبيض ولا يتغير هذا اللون طوال الفيلم. والنوع الثاني الملون ويبث فيه بألوان مختلفة لتمييز الأصوات والصراخ والموسيقى.

استعمل نظام التيليتكس لأول مرة عام 1970م، وظهر التيلتكس الملون سنة 1983م على القناة الفرنسية الثانية. ثم توسعت فأصبحت أغلب القنوات الأوروبية والأمريكية توفرها. أما في العالم العربي فللأسف لا توفر القنوات العربية هذه الخدمة وإن



كان هناك استخدام آخر لنظام التيليتكس (Teletext)، وهو توفير خدمة أخبار ومعلومات حول البرامج. وليس سترجة للبرامج نفسها.

بيّد أن هناك سترجات أخرى في اللغة ذاتها؛ لأن استخداماتها توسعت ولم يتناولها إيف غامبيأو غيره من المنظِّرين الأجانب. الخصوصية الثقافية واللغوية في العالم العربي خلقت نوعًا من السترجات قد لا يوجد في الثقافات الأخرى كسترجة بعض اللهجات العربية إلى الفصحى. وبإمكاننا أن نُورِد أنواع السترجات في اللغة ذاتها فيما يلي:

2.1. ***السترجة من أجل الصم.*** وقد ذكرها غامبي في تقسيمه، وهي عبارة عن سترجات في أسفل الشاشة بنفس لغة الفيلم. وقد تناولناها في الفقرات السابقة.

2.2. ***السترجة بين اللهجات:*** قد لا تظهر الحاجة لهذا النوع من السترجات في بعض اللغات كاللغة الفرنسية أو الألمانية؛ لأن اللهجات فيها قريبة من بعض ولا تحتاج إلى ترجمة فيما بينها. بيد أن الاختلاف الكبير في اللهجات في اللغة العربية يجبر القائمين على الإنتاج السمعي البصري على ترجمة (سترجة أو دبلجة) الحوارات من بعض اللهجات إلى الفصحى. نشاهد ذلك في البرامج الجماهيرية مثل (Arab got talents) حينما يقومون بسترجة كلام المشاركين من بعض الدول المغاربية (تونس والجزائر والمغرب). وأيضًا نلاحظ وجودها في كثير من الأفلام الوثائقية



التي تتناول أيضًا الدول المغاربية – أو حتى بعض اللهجات الصعبة في دول عربية أخرى– حينما تتم سترجة بعض حواراتها إلى الفصحى.

2.3. السترجات التعليمية: وهي سترجات الغرض منها تعليم اللغات؛ حيث تُعلَم مهارات القراءة السريعة، وقد تكون في لغة المشاهد نفسها، ونلاحظها لدى البرامج التي تستهدف الأطفال لتسهِّل عليهم القراءة ولفظ الكلمات، وقد تكون في لغة غير لغة المشاهد، وتستهدفه لتعليمه اللغة الأجنبية، كما تفعل قناة (TV5) حين تقوم بسترجة بعض أفلامها وبرامجها الحوارية إلى اللغة الفرنسية؛ لتسهِّل على متعلمي اللغة الفرنسية متابعة الحوارات والأفلام، وتساعدهم على فهم اللغة المنطوقة.

2.4. سترجات برامج الكبسولات: برامج الكبسولات هي برامج قصيرة جدًّا (من دقيقة إلى ثلاث دقائق)، تكون أفكارها مكثفة جدًّا. وظهرت هذه البرامج في وسائل الإعلام العربية مؤخّرًا. وقد يعرض فيها قوانين أو مقتطفات من كتب، ويقومون في بعضها بسترجةالكلام المنطوق بالعربية إلى نصوص لا تكون أسفل الشاشة كبقية السترجات، ولكنها تكون في وسط الشاشة.

2.5. سترجة تلاوة القرآن الكريم: وهي طريقة دعوية تعليمية تساعد المشاهد على قراءة القرآن، ومتابعته مع القارئ، وقد تظهر السترجة في مقاطع صغيرة تظهر أسفل الشاشة. تتزامن مع القراءة، وقد تظهر على هيئة نص يملأ الشاشة، وعند



قراءة القارئ يتغير لون النص المقروء إلى لون مختلف ليعرف المشاهد أن اللون المختلف هو الآيات التي تمَّت قراءتها.

وللسترجة في اللغة ذاتها بعض الإشكاليات منها أن النص المنطوق يجب أن يتم نقله كاملًا في السترجة التعليمية أو سترجة الكبسولات، وتكمن الإشكالية في أن سرعة النص المنطوق تُجبر المسترج في السترجات الأخرى على تكثيف السترجة، بينما التعليمية يجب أن يتم كتابة الحوار بأكمله، وفي الأفلام الفرنسية التي تسترج إلى اللغة ذاتها –أي: الفرنسية– تكمن الإشكالية أن القارئ لا يكون لديه الوقت لقراءة كل ما يُكتب، وخصوصًا أن الحوارات في الأفلام الفرنسية تكون سريعة وبجمل طويلة متلاحقة. لذلك أحيانًا يتم إغفال بعض الكلمات حتى تصغر الجمل ويتسنَّى للمتابع قراءة السترجة كاملة.

3- السترجة بين اللغات Le sous-titrage interlinguistique:وهيالسترجة الأكثر انتشارًا، التي تختلف فيها اللغة الأصلية عن لغة الوصول، كسترجة الأفلام والمسلسلات والوثائقيات الأجنبية إلى اللغة العربية، وغيرها.

4- السترجة المباشرة Le sous-titrage en direct:تستخدم هذه التقنية في بعض البرامج التلفزيونية، وللمحاكمات المذاعة مباشرة، وهي منتشرة جدًّا في أمريكا وبريطانيا. بالإمكان أن تُطبَّق بطريقتين: إما أن تكون الترجمة مُعَدَّة مسبقًا قبل أن يتم بثّ البرنامج المباشر، أو باستخدام برامج كمبيوتر متطورة تستطيع التعرف على الصوت وكتابته ثم ترجمته ترجمة آلية مباشرة. تطلب بعض الهيئات التنظيمية



في بعض البلدان من القنوات التلفزيونية سترجة برامجها. من ضمن هذه البلدان الولايات المتحدة، والمملكة المتحدة، وكندا التي تقوم بسترجة أغلب البرامج مثل النشرات الإخبارية والبرامج الاجتماعية والرياضية.

5- الدبلجة le doublage: وهي الترجمة السمعية لنص منطوق يتزامن مع نطق الجملة في اللغة الأصلية. وقد تكون بين اللغات المختلفة كما يحدث في دبلجة المسلسلات التركية أو المكسيكية إلى العربية أو دبلجة في اللغة ذاتها لاعتبارات ثقافية وإثنية وتجارية. على سبيل المثال، فيلم(Trainspotting) الذي دُبْلِجَ إلى اللهجة الأمريكية، أو فيلم (Amore molesto) الذي أُنْتِجَ بلهجة جنوب ايطاليا، ثم تمَّت دبلجته إلى لهجة شمال ايطاليا. وأيضًا دبلجة فيلم هاري بوتر (Harry Potter) إلى اللهجة الأمريكية[xxv]. وفي الثقافة العربية لا نجد الدبلجة في اللغة نفسها إلا في مقاطع الهواة في اليوتيوب؛ حيث يقومون بدبلجة حوارات ساخرة لسياسيين عرب بنفس اللغة العربية، ولكن بجمل ساخرة. قد لا تُعتبر ترجمة حقيقية لخطابات السياسيين، ولكنها تظل في إطار الدبلجة.

6- الترجمة الفوريةL'interprétation:وهي ترجمة الكلام المسموع في اللغة الأصلية بكلام منطوق في اللغة الهدف بشكل فوري. وتعتبر أقدم أنواع الترجمة في التاريخ، هي حلقة الوصل الأولى بين الشعوب المختلفة حتى من قبل ظهور الكتابة. فمنذ ظهور الإنسان وظهور اللغة وتعدّدها بدأت الحاجة إلى الترجمة الفورية بين القبائل



المختلفة، لأنها حاجة إنسانية. وظهر الاهتمام بها، وبالمترجمين الفوريين، مع بداية عصر التجارة والمستعمرات. أما الاهتمام الرسمي بها فلم يَبْرُز إلا بعد الحرب العالمية الأولى. ومن ثَمَّ تطورت وتوسَّع استخدامها من الترجمة بين شخصين إلى ترجمة المؤتمرات والخطابات السياسية. وهي أصعب أنواع الترجمات السمعية البصرية؛ نظرًا إلى عدم تمكُّن المترجم من العودة إلى القواميس، وتتطلب هذه الترجمة ثقافة عالية جدًّا، ومقدرة كبيرة على التكلم باللغتين، ومعرفة عميقة بالمجال الذي يترجم فيه.

وبالرغم من أن الترجمة الفورية سمعية أكثر منها بصرية؛ فإن الدلالات السيميائية لحركة اليدين والعينين مهمة في الترجمة التتابعية التي يكون المترجم حاضرًا فيها مع الجمهور وينظرون إليه حين يترجم. لذلك فحركة يديه وعينيه مهمتان جدًّا؛ لأن اختلاف الثقافات قد يجعل المترجم يقوم بحركة يدين لا يفهمها أصحاب الثقافات الأخرى. وقد تساعده حركة اليدين أيضًا في إيضاح بعض الجزئيات أكثر لجمهور يكون من ثقافة المترجم نفسها.

ويواجه المترجم الفوري كثيرًا من التحديات التي لا يواجهها مترجمو الأجناس الترجمية الأخرى. فيتطلب من المترجم الفوري سرعة البديهة، والتصرف في اختيار المصطلحات الدقيقة أثناء الترجمة؛ لأن الخطأ في مصطلح سياسي مثلًا قد يسبِّب أزمة دبلوماسية بين بلدين. والأمثلة كثيرة عليها، ومنها على سبيل المثال الترجمة الخاطئة للكلمة الفرنسية (demander) التي تعني "يسأل أو يطلب"، فقد أدَّت إلى توتر في المفاوضات بين باريس وواشنطن عام 1830م[xxvi]؛ إذ ترجمت السكرتيرة رسالة إلى البيت الأبيض



بدأت بجملة "الحكومة الفرنسية تسأل" على أنها "الحكومة الفرنسية تطلب"، فما كان من الرئيس الأمريكي إلا أن تعامل مع الرسالة على أنها تحتوي على قائمة من المطالب، فحدثت أزمة أوقفت المفاوضات، لكن الجانبين استأنفا المفاوضات بعد تصحيح ذلك الخطأ[xxvii].

لم يكن قد خُصِّص للترجمة الفورية وظيفة، وكان من يقوم بهذه المهمة من ذوي المهن الحُرَّة، ولم يكن متخصصًا في هذه المهنة، وقد بدأت مهنة الترجمة الفورية للمؤتمرات منذ الحرب العالمية الأولى، ويعتبر بول مونتو (Paul Mantoux) أول مَن اتخذ مسمى وظيفي لمترجم فوري[xxviii]. لكنه كان يعمل على الترجمة التتابعية التي يتكلم فيها المتكلم باللغة الأصلية، ثم يتوقف ليبدأ المترجم ترجمته. أما الترجمة الفورية التزامنية التي تتزامن فيها الترجمة مع حديث المتكلم باللغة الأصلية فيختلف الباحثون في هذه الجزئية. فالباحث الروسي هوفمان يؤكد أن الترجمة الفورية التزامنية قد بدأت عندهم منذ 1928م في المؤتمر السادس للأمم الشيوعية، ويؤكِّد قوله بالاستناد إلى صورة فوتوغرافية عن المؤتمر تُظهر المترجمين جالسين أمام المنصة، وكلٌّ منهم يتحدث في ميكرفون معلق أمامه[xxix].

وهناك رأي آخر للباحثة آن ماري فانتيني بأن أندريه كامينكير هو من قام بأول عملية ترجمة فورية تزامنية عام 1934م، حين ترجم خطاب هتلر من الألمانية إلى الفرنسية في الإذاعة الفرنسية[xxx]، ثم ترجم فيما بعد "محاكمة نورنمبرغ" بعد الحرب العالمية الثانية حين أحضروا أربعة مترجمين من لغات مختلفة ليقوموا بالترجمة الفورية التزامنية لكل مراحل المحاكمة: الإنجليزية، الألمانية، الفرنسية، الروسية.



ويقسِّم عددٌ من باحثي الترجمة "الترجمة الفورية" إلى أقسام عدة، مثل الترجمة الفورية التزامنية، والتتابعية، والإعلامية، والهمسية، وترجمة المؤتمرات، والترجمة التجارية، والترجمة القانونية، وغيرها. وقد رأينا أن نقسمها إلى أربعة أقسام هي: الفورية التزامنية، والفورية التتابعية، والترجمة الهمسية، وترجمة لغة الإشارة؛ إذ إن التقسيمات الأخرى تُعتبر فروعًا من الأنواع الأربعة. فترجمة المؤتمرات إما أن تكون تتابعية وإما تزامنية، والترجمة الإعلامية في الغالب تزامنية، وقد تكون تتابعية أو لغة إشارة.

6.1. الترجمة الفورية التزامنية L'interprétation simultanée: وهي ترجمة سمعية مباشرة ومتزامنة مع النص الأصلي، ويكون فيها المترجم معزولًا في غرفة خاصَّة بالمترجمين (مقصورة)، ويتحدث في وقت كلام المتحدث نفسه في اللغة المصدر. وعادة ما تكون هذه (المقصورة) عازلة للصوت بحيث لا يتأثر المترجم بأيّ ضوضاء قد تُشَتِّت انتباهه، ويضع سماعات الأذن ليستمع إلى صوت المتحدث فقط ليعيد ترجمة الكلام فورًا، وقد لا يستمع المترجم لصوته هو أثناء الترجمة؛ لأنه منشغل بسماع صوت المتكلم الأصلي. وتنتقل الترجمة إلى الحاضرين الذي يفهمون لغة المترجم عبر سماعات شخصية تكون موزَّعة على الحاضرين، وفيها قنوات صوتية عدة للسماح لكل حاضر باستماع لغته الخاصة. وقد يجهز المترجم الفوري قائمة بالمصطلحات المهمة في المجال الذي سيترجم فيه. ويصعب مزامنة الترجمة مع حركة شفاه المتكلم في اللغة الأصل، فنجد عادة ما تتأخر المزامنة لمدة ثانية أو ثانيتين. وهو الوقت الذي يسمح



للمترجم بفهم الكلام وترجمته في دماغه، ثم إنتاجه لفظيًّا. وقد يكون هناك مترجم احتياطي يطلق عليه المترجم المؤازر (L'interprète passif) جوار المترجم الأصلي في حالة إرهاقه[xxxi]. وتتنوع أماكن الترجمة الفورية التزامنيَّة بحسب الاحتياجات، مثل المؤتمرات والندوات العلمية، واللقاءات السياسية، والقنوات الإخبارية، وغيرها.

6.2. الترجمة الفورية التتابعيةL'interprétation consécutive: تمت ترجمة المصطلح، بالتتابعية، والتعاقبية، والتتبعية، والمتعاقبة. وهي ترجمة فورية ينتظر فيها المترجم حتى ينتهي المتحدث في اللغة الأصلية من الكلام، ثم يعقبه (أو يتبعه) بترجمة كل ما سبق. وهي أقدم أنواع الترجمة التي عرفها الإنسان. وكانت الوسيلة الأولى للتواصل بين الحضارات وبين البشر. وقد يكون المترجم حاضرًا بجوار المتحدث حتى يكون هناك تفاهم بينهما، فيعرف المتحدث متى يتوقف عن الكلام لإتاحة الفرصة للترجمة، ويعرف المترجم متى يبدأ الترجمة. وقد يكون في مكان بعيد عن المتحدث، في حالات نادرة. كما يتوجب على المترجم مقاطعة المتحدثَ إن أخذ في الكلام دون انقطاع؛ لأن الطبيعي إن طال الحديث أن ينسى المترجم بعض الفقرات. كما تتعدد أماكن ممارسة الترجمة التتابعية بحسب الحاجة إليها مثل اللقاءات السياسية وبعض الحوارات المشتركة في التلفزيون أو الراديو، وفي محاضرات الجامعة التي لا تتوفر على معدات الترجمة الفورية (مثل كابينة للمترجم، وسماعات للحضور بلغاتهم



المختلفة) واللقاءات التجارية والترجمة في المحاكم، أو في الأماكن الأخرى الصغيرة، مثل لقاء الأصدقاء من لغات مختلفة، أو حتى اللقاءات العابرة بين أشخاص لا يفهمون لغة بعضهم، ويكون لديهم شخص يقوم بمهمة الترجمة. وبإمكاننا تقسيم الترجمة التتابعية إلى نوعين:

أ- الترجمة التتابعية مع التدوين، وهي الترجمة التي يُتاح فيها للمترجم التتابعي تدوين ملاحظات في ورقة صغيرة تُمَثِّل اختصارات لمصطلحات أو ما شابه، وتساعده هذه الملاحظات في تذكُّر ما قاله المتحدث. ولهذا يكون هامش الخطأ أقل من الترجمة التزامنية.وعادةً ما يكون فيها المترجم جالسًا أو واقفًا يدوِّن الملاحظات وحين انتهاء المتحدث يتجه للميكرفون ويقوم بالترجمة وهو ينظر إلى الورقة التي دوَّن فيها الملاحظات. وتستخدم هذه الطريقة في ترجمة المؤتمرات الصحفية، أو المؤتمرات العلمية، أو في الترجمة الدبلوماسية.

ب- الترجمة التتابعية بدون التدوين، وهي الترجمة التي لا يُتاح فيها للمترجم التتابعي تسجيل الملاحظات، وعادةً ما تُستخدم هذه الطريقة في الوقت التي يصعب على المترجم الكتابة؛ كالترجمة التتابعية أثناء المشي في زيارة مؤسسة، أو شركة ما،أو في المستشفيات أو الترجمة التجارية، أو في حالة الدليل السياحي أو الترجمة التتابعية التي تكون عبارة عن جملٍ صغيرة لا تحتاج إلى تدوين ملاحظات وتذكرها.



6.3. الترجمة الفورية الهمسية L'interprétation en chuchotage: وهي ترجمة تزامنية، لكنها تختلف عنها في أن المستهدَف قد يكون شخصًا واحدًا يقترب المترجم منه، ويقوم بالترجمة همسًا في أذنه حتى لا يثير صوتًا يزعج الحاضرين في القاعة نفسها. وقد تُستخدم هذه الترجمة بحسب ظروف القاعة التي قد لا يكون فيها من يحتاج إلى الترجمة بلغة أخرى سوى حاضر واحد أو اثنين.

6.4. ترجمة لغة الإشارة Langues des signes: وهي ترجمة موجَّهة إلى ذوي الاحتياجات الخاصة. وتقوم بتحويل الكلام المسموع إلى إشارات يدوية. وقد بدأت ترجمة لغة الإشارة منذ ظهور الإنسان، وظهور الصم والبكم، وكانت هي الوسيلة (وما زالت) للحديث بين شخصين من لغات أخرى لا يتقنون لغة بعض. بَيْدَ أَنَّ هذه الإشارات كانت علامات لغوية يخترعها ويتفق عليها ذوو الأبكم حتى يتفاهموا معه. لكن مع مرور الوقت بدت الحاجة إلى إيجاد قواعد مشتركة للغة الإشارة الخاصة بالصم والبكم.

كانت البداية في إسبانيا مع خوان دي بابلو بونيت (Juan de PabloBonet) الذي كان صاحب الريادة في تعليم وإيجاد منهج للغة خاصة بالصم والبكم. وقد نشر عام 1620م دراسته باللغة الإسبانية التي تحمل عنوان(Reducción de las letras y arte para enseñar a hablar a los mudos) "اختصار الرسائل، وفن تعليم الكلام



للبكم"، وهي أول عمل مكرَّس لتعليم لغة الإشارة[xxxii]. ثم تطورت في فرنسا، وبعد ذلك في بقية اللغات.

وفي اللغة العربية صدر أول قاموس للغة الإشارة عام 1972م، وهو القاموس المصري من الجمعية الأهلية المصرية لرعاية الصم بإشراف وزارة الشؤون الاجتماعية، ومن ثَمَّ القاموس الأردني عام 1990م، وبعدها توالت القواميس المحلية[xxxiii].

وقد اهتمَّت القنوات العربية الإخبارية منذ نشأتها بنقل نشراتها الإخبارية إلى فئة الصم. ففي عام 1989م[xxxiv] ظهر أول مترجم إشارة على شاشة التلفزيون المصري عبر مترجم لغة إشارة يكون عادةً في إحدى زوايا أسفل الشاشة ليقوم بترجمة كل ما يقوله المذيع إلى إشارة لغوية تفهمها هذه الشريحة. وقد تكون الترجمة تزامنية مع حديث المتكلم أو تعاقبية فينتظر المترجم حتى ينتهي المتكلم ثم يبدأ ترجمة الإشارات.

ومع ثورة مواقع الإنترنت وتطوُّرها، وُجدت العديد من المواقع لترجمة لغة الإشارة، ومنها على سبيل المثال موقع (trj.im) الذي يقدم ترجمة للكلمات بصور تظهر الإشارات. كما أن بعض برامج الأندرويد قد قدَّمت خدمات ترجمة للغة الإشارة تعمل بآليَّة عمل الموقع نفسها.

7- الترجمة الفوقيةLe voice over ou demi-doublage:من خلال البحث عن المصطلح وجدنا تعددًا في ترجمته(التعليق الصوتي[xxxv]، الترجمة الفوقية[xxxvi]،

الصوت الفوقي أو الصوت الأعلى[xxxvii]، الدبلجة النصفية[xxxviii]، الدبلجة المركبة[xxxix]، التغطية الصوتية[xl]، الفويس أوفر، ترجمة غافريلوف)، وهي بثّ الصوت الأصلي مع صوت الدبلجة. بحيث يكون الصوت الأصلي منخفضًا وصوت الدبلجة أعلى. وعادةً ما يبدأ الصوت الأصلي بصوتٍ عالٍ لمدة ثانيتين أو ثلاث، ثم ينخفض ليظهر صوت الدبلجة عاليًا ويبقى الصوت الأصلي منخفضًا وموجودًا حتى نهاية الدبلجة، وقد ينتهي الصوت الأصلي مع صوت الدبلجة معًا أو تسبق الدبلجة الصوت الأصلي في الانتهاء. وهذا يعني أن التزامنية ليست موجودة في هذا النوع من الترجمة. ويُعرف هذا النوع من الترجمة في روسيا "بترجمة غافريلوف" (Gavrilovtranslation)[xli]، نسبة إلى أندريه غافريلوف، أحد أبرز وأشهر الأصوات المختصَّة في هذا المجال، علمًابأن الاسم بات يُستخدم لوصف التعليق الصوتي عمومًا باستخدام صوت واحد، وليس بالضرورة صوت غافريلوف نفسه.

وتُستخدم هذه الترجمةفي روسيا لدبلجة أغلب الأفلام والمسلسلات الأجنبية. كما أنها أيضًا تُستخدم في بعض الأفلام الوثائقية؛ حيث تطبقها العديد من قنوات التلفزيون والإذاعات في كل مكان، وفي اللغة العربية مثل إذاعة (راديو مونت كارلو) وإذاعة (سوا) في نشراتها أثناء دبلجة المقابلات.

8- التعليق الحر Le commentaire (libre): وهي تقنية تقوم على تكييف وتحوير الموادّ السمعية عن طريق التعليق عليها، وإضافة معلومات إليها وتفاصيل أدقّ لها.



بمعنى أنها ليست ترجمة دقيقة، لكنها تعليق (حرّ) على النص الأصلي. وعادةً ما تُستخدم في برامج الأطفال الذين هم بحاجة إلى تبسيط اللغة، وتوضيح بعض المفاهيم والمصطلحات الصعبة، وشرح بعض النقاط أكثر مما وردت في النص الأصلي.

9- السترجة الفوقية Le surtitrage:ويستعمل هذا النوع من الترجمة في المسارح والأوبرا عبر سترجتها على شاشة فوق الممثلين. وقد تكون في ذات اللغة لضعاف السمع أو لمتعلمي اللغة، أو إلى لغة أخرى. وهي أصعب من السترجة العادية؛ لأن سترجة الفيلم يتم تجهيزها ومزامنتها مع الكلام. أما في العروض المسرحية والأوبرا فزمن الكلام في المسرحية يختلف يومًا عن يوم، وبهذا فحركة الانتقال بين السترجات يجب أن تختلف كل يوم. ولهذا فهي عملية مباشرة ومنهكة للتقنيين. والمختص الذي يقوم بتغيير السترجة يظل يحاول التركيز مع حوار الشخصيات ومتابعتها بدقة عالية. ويكون عرضها على شاشة طويلة تمُرُّ فيها الترجمة بشكل مستمر (سطر مستمر) يمر في اتجاه واحد. كما تستعمل ألوانًا مختلفة تميز الغناء عن الحوار. وتعتبر السترجة الفوقية من أحدث أنواع السترجة ظهورًا. فأول استخدام لها كان في دار الأوبرا في كندا سنة 1983م[xlii].



10- الترجمة المنظورة La traduction à vue:(الترجمة المرئية، الترجمة بالنظر)، وهي ترجمة النص المكتوب إلى نص مسموع قراءة بصوت مرتفع، أو ترجمة شفهية فورية لنص مكتوب. وعادةً ما تُستخدم في المحاضرات والندوات، وكذلك في المهرجانات السينمائية، أو في ترجمة العقود للزبائن. وقد قسمت كريستينا باركن الترجمة المنظورة إلى ستة أنواع(xliii)، وبإمكاننا أن نضيف نوعًا سابعًا لتطور أدوات الترجمة:

10.1. الترجمة المنظورة العفوية: وهي التي تتم بدون تحضير، ويُعَبَّر عنهابمصطلح الترجمة بالعين (la traduction à l'œil).

10.2. الترجمة المنظورة مع التحضير: وهي الترجمة التي يكون لدى المترجم الوقت الكافي لتحضير المادة التي سيترجمها.

10.3. الترجمة المنظورة بهدف توضيحي: وهي ليست ترجمة دقيقة، لكنها أقرب إلى الترجمة الحرة، ففيها قد يتم تلخيص النص الأصلي بغرض توضيحه أكثر للمتلقي.

10.4. الترجمة المنظورة في سياق ترجمة فورية تتابعية: وهنا يقوم المترجم الفوري بترجمة نصّ مكتوب قرأه المتدخل بصوت مرتفع، ويكون النص نفسه أمام المترجم الفوري، ويترجم منه.



10.5. الترجمة الفورية المنظورة مع النص: ويستخدمها المترجم الفوري داخل الكابينة حين يكون لديه نسخة من الخطاب الذي يلقيه المتكلم، فيستمع المترجم الفوري إلى المتكلم، وعينه أيضًا على النص ويقوم بترجمته.

10.6. إملاء للنسخة الأولى من ترجمة مكتوبة: وتعني الترجمة حين تكون في نسختها الأولى المكتوبة؛ حيث سيتم إعادة صياغتها لاحقًا، ويتم قراءتها بصوتٍ عالٍ لمراجعتها، وأثناء القراءة تتكشف الأخطاء في النسخة الأولى.

10.7. الترجمة المنظورة الآلية. بإمكاننا إضافة هذا النوع الجديد من الترجمة المنظورة؛ لأنه ظهر مؤخرًا؛ حيث ظهرت برامج ترجمة في الأندرويد تعمل على ترجمة بصرية. فما أن توجه كاميرا الهاتف المحمول على نص أجنبي (توجيه فقط دون التقاط صورة) إلا ويقوم البرنامج بترجمة النص المكتوب فورًا. فضلًا عن البرامج السابقة الموجودة في الويندوز التي ما إن تقوم بتظليل نصّ إلا وتظهر الترجمة مباشرة. فهي أحد أنواع الترجمة المنظورة.

11. الوصف السمعي L'audio-description: يُستخدم هذا النوع في وصف وشرح تعابير الوجه وحركات الجسد للمكفوفين، أو الذين يعانون من ضعف النظر، ولا يتمكنون من رؤية العناصر السيميائية للصورة؛ إذ يقوم المترجم بوصف لغة الجسد، ووصف خلفية الشوارع، أو قراءة اللافتات، ووضعيات الممثلين، وحالة الطقس.



ظهر الوصف السمعي في الولايات المتحدة الأمريكية في بداية الثمانينيات، حينما كان جريجوريفرازير وهو أستاذ في جامعة سان فرانسيسكو يشاهد فيلمًا مع صديقة الكفيف الذي طلب منه وصف ما يجري في الفيلم، فقام جريجوري بوصف الفيلم باختصار لصديقه. ثم قدم اقتراحًا لعميد الكلية جوستاف كوبولا (أخ المخرج فرانسيس كوبولا) بمصاحبة وصف سمعي للمشاهد البصرية من أجل المكفوفين. وأخرجفرانسيسكوبولا فيلم توكر (Tucker) عام 1988م، وهو أول فيلم يستخدم الوصف السمعي وموجهًا للمكفوفين، وقام جوستاف كوبولاوجريجوريفرازير باعتماد قسم في الكلية مختص بالوصف السمعي 1989م[xliv].

وينقسم الوصف السمعي إلى وصف في اللغة ذاتها، ووصف في لغة أجنبية. أما في اللغة ذاتها فيوجد الوصف السماعي في قنوات (ARTE)و(ZDF)في ألمانيا منذ 1993م، ومنذ 2001م توجب على القنوات البريطانية كلها إنتاج 4% من برامجها بطريقة الوصف السماعي، وزادت إلى 10% عام2010م[xlv]. وأما في اللغة الأجنبية فهو ما يسمى الدبلجة المضاعفة (double doublage)؛ لأنه يتمثل في عملية الدبلجة العادية للكلام إلى كلام مسموع، ثم يتم الوصف للصورة لتتحول هي الأخرى إلى كلام مسموع، فهو دبلجة مضاعفة، وتتم بإضافة الوصف السماعي في الفراغات الصوتية حينما لا يكون هناك دبلجة.



والتكنولوجيا الحديثة قدَّمت (السترجة للمكفوفين)؛ إذ بإمكان تحويل النص المكتوب ببرامج إلى صوت عبر قراءة آلية للنص المراد إسماعه للكفيف. وتعددت برامج القراءة الصوتية وسهلت، وأصبحت كثيرة حتى في الأندرويد في الهواتف المحمولة. وقد تزايد الاهتمام في السنوات الأخيرة بذوي الاحتياجات الخاصة من المكفوفين، وتزايدت برامج الكمبيوتر والأندرويد التي تساعدهم على التواصل الأفضل مع من حولهم.

كما كانت هذه التقنية تُستخدم في القنوات الإذاعية المصرية في الثمانينيات والتسعينيات، مثل إذاعة صوت العرب والقاهرة؛ حيث كانت تقدم مسرحية ما؛ ولأن المسرحية تعتمد على إضحاك المشاهدين سمعيًّا بالكلام، وبصريًّا بحركات الممثلين،فقد كان أحد المذيعين يقدم وصفًا لحركات الممثلين وملابسهم المضحكة.

12. الإنتاج متعدِّد اللغاتLa production multilingue:وهو إنتاج المادة السينمائية بلغات متعددة، أي: القيام بإخراج الفيلم في لغته الأصلية ودبلجته إلى لغة أو لغات أخرى في وقت واحد. ويتداخل تعريفه مع ترجمة (السيناريو) غير أن الاختلاف يكمن في أنَّ ترجمة السيناريو هي ترجمة تحريرية فقط تقدم للمنتج أو المخرج فقط، بينما الإنتاج متعدِّد اللغات يتجاوزها إلى الإنتاج الفعلي للعمل. وهناك نوعان من أساليب الإنتاج المتعدِّد، الأول هو إخراج الفيلم ودبلجته في نفس الوقت كما حصل في فيلم "أسد الصحراء" (Lion of The Desert) عن حياة المجاهد الليبي عمر



المختار؛ فقد قام المخرج مصطفى العقاد بإخراجه باللغة الإنجليزية بفريق عمل أجنبي في أغلبه من بطولة (أنطوني كوين)، ثم قام بدبلجته إلى العربية بفريق عمل محترف من النجوم العرب، مثل عبد الله غيث الذي قام بأداء صوت أنطوني كوين لشخصية عمر المختار، وأيضًا فريق محترف في الدبلجة، فظهرت الدبلجة كأنها صوت حقيقي فلا يشعر المشاهد بأنها دبلجة. كما أننا نجد هذا النوع موجودًا حديثًا في بعض القنوات الوثائقية التي تبث الفيلم الوثائقي بلغتين (الصوت الأصلي ودبلجته إلى العربية)، وبإمكاننا اختيار اللغة المطلوبة من خلال الضغط على زر (Audio). كما نجدها أيضًا في شاشات الطائرات التي تتوفر أمام المسافر في المقعد الأمامي؛ إذ نجد أن كل الأفلام الأجنبية متوفرة بعدد من السترجات وعدد من الدبلجات، ويتسنَّى للمسافر اختيار الدبلجة أو السترجة التي يفضِّلها.

13. أما النوع الثاني من الإنتاج المشترك فهو أكثر كلفة، وهو إعادة الإنتاج كليًّا، وقد ظهرت هذه الطريقة منذ بداية الثلاثينيات، واستمرت إلى الخمسينيات مع السينما الأمريكية التي كانت تنتج العمل باللغة الإنجليزية، ثم تقوم بإعادة إنتاجه بلغات أخرى بغية الوصول إلى الأسواق الأوروبية والآسيوية. ولدينا في الراحل مصطفى العقاد مثل جيد؛ إذ قام بإنتاج فيلم (الرسالة The Message) بنسختين؛ فمنذ بداية التصوير كانت مشاهد الفيلم تُصَوَّر مرتين، مرةً بالعربية مع أبطال الفيلم العرب (عبد



الله غيث، ومنى واصف، وغيرهم)، ومرة بالإنجليزية مع أبطال الفيلم الأجانب (آنطوني كوين وإيرين باباس، وغيرهم). وكانت هذه الطريقة باهظة جدًا ماديًّا وزمنيًّا مما أدّى إلى عزوف المنتجين والمخرجين عن القيام بها.

الخاتمة والنتائج:

يتَّضح لنا جليًا بأنَّ أنواع الترجمة السمعية البصرية تتطور وتتوسع مع توسع التقنيات السمعية البصرية نفسها. مثل محاولة المشتغلين في مجال الترجمة الآلية اختراع جهاز مترجم فوري آليّ. وقد بدأت شركات متعدِّدة بتجربة بعض الاختراعات التي تقوم بعملية التقاط الصوت وترجمته فوريًّا ترجمة تتابعية آلية. فمثلًا طورت الشركة (Logbar) اليابانيةجهازًا للترجمة الفورية أطلقت عليه اسم إيلي (ILI) يمكنه ترجمة الجمل والمحادثات تلقائيًّا، فما عليك سوى التحدث وضغط زر الترجمة. ولا يعمل الجهاز مترجمًا شاملًا بين اللغات، بل تمت إضافة الجمل التي يحتاجها المسافرون في المطارات والمطاعم والقطارات. ويتيح الجيل الأول من الجهاز -الذي بدأ إنتاجه عام 2017م- ترجمة اللغة الإنجليزية واليابانية والصينية، وقد أعلنت الشركة أن الأجيال القادمة ستتيح ترجمة اللغة الفرنسية، والتايلاندية، والكورية، والإسبانية، والإيطالية، والعربية. ولا بد أن تتطور الاختراعات لتصل إلى الترجمة الآلية الفورية.

كما نتج عن الدراسة جملة من النتائج، من أبرزها ما يأتي:



- أصبحت الوسائل السمعية البصرية مرتبطة بحياتنا في شتى المجالات. وتتنوَّع هذه الوسائل من اللافتة أو الملصقة إلى الكمبيوتر والسينما والتلفزيون

- بدأت الترجمة السمعية البصرية مع بداية السينما نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، كما يُعَدُّ ميدان دراسة الترجمة السمعية البصرية مجالًا جديدًا في الدراسات.

- تختلف الترجمة السمعية البصرية عن الترجمة التحريرية في آلياتها ومراحلها لاختلاف الخطاب، واختلاف مكونات النص التحريري عن النص البصري والسمعي

- خصوصية اللغة العربية ولهجاتها فَرَضَت أشكالًا من الترجمة السمعية البصرية، كسترجة القرآن في القنوات الفضائية، وسترجة اللهجات العربية المغاربية إلى الفصحى.



قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المراجع العربية

1. إبراهيم سيب، إشكالية السترجة في المجال السمعي البصري، محاضرة مصورة في التعليمية للمحاضر كين روبنسون أنموذجًا، رسالة ماجستير، قسم اللغات الأجنبية، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان، 2014م، ص 21.
2. جباري كريمة، آليات دبلجة الفيلم الغرائبي، رسالة ماجستير، قسم الترجمة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران- وهران، 2011م، ص47.
3. حسيب إلياس حديد، أصول الترجمة، دار الكتب العلمية، بيروت،2014
4. سعاد قرقابو، آليّات الدبلجة في العالم العربي: دراسة تحليلية لدبلجة فيلم عمر المختار. رسالة ماجستير، قسم الترجمة، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران، 2010/2009م، ص 74.
5. سمير محمد سمرين، الدليل المهني للترجمة والمترجم بلغة الإشارة. المجلس الأعلى لشؤون الأشخاص المعوقين، عمّان، ط1، 2013م
6. سهام حساين، إشكالية دبلجة المسلسلات من الإسبانية إلى العربية، رسالة دكتوراه، معهد الترجمة، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، الجزائر، 2016م، ص 20.
7. عمر طاهر، صنايعية مصر: مشاهد من حياة بعض بناة مصر في العصر الحديث، الكرمة، القاهرة، مصر، ط1، 2016م



8. فاطمة الزهراء شوارفية، عوائق الترجمة السينمائية "عداء الطائرة الورقية أنموذجًا" رسالة ماجستير، قسم الترجمة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2011م، ص 60.

9. محمد حسين أشكناني، الترجمة التلفزيونية، دار أبحاث للترجمة والنشر، بيروت 2007م

10. ناصر جيلالي. إشكاليات الترجمة في لغة الحاشية السينمائية، رسالة دكتوراه، قسم الترجمة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2012- 2013

11. نورة محجوزة، الترجمة السمعية البصرية في الوطن العربي، سترجة فيلم "العفيون والعصا" دراسة تطبيقية، رسالة ماجستير، مدرسة الدكتوراه، كلية الآداب، جامعة وهران، 2010م، ص 26.

ثانيا: المراجع الأجنبية:

1. Anne-Marie Widlund-Fantini, L'interprétation de conférence, *Revue française delinguistique appliquée,* 2003/2 (Vol. VIII)
2. Christina Parkin, la traduction à vue – une forme hybride entre l'interprétation et la traduction, Actes du XXVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes Innsbruck, 3 – 8 septembre 2007 Tome I – VII Ed. by Iliescu, Maria / Siller-Runggaldier, Heidi M. / Danler, Paul, De Gruyter, Berlin 2010
3. Eliana Franco, Anna Matamala, Pilar Orero, Voice-over Translation: An Overview. Peterlang, New York, 2010



4. Diaz Cintas, J &Remael, A.Audiovisual translation: Subtitling .Manchester: St Jerome, 2006
5. Francesca Gaiba, The Origins of Simultaneous Intreprpretation, The Nuremberg Trial, University of Ottawa press, Ottawa, 1998
6. Gottlieb, H. Screen translation. In A. Schjoldager. Understanding Translation. Aarhus: Academica, 2008,
7. Jean-Marc Lavaur et Adriana Serban, Traduction et medias audiovisuels ; Arts du spectacle- Images et sons, Septentrion, presses universitaires, France, 2011
8. Jorge Diaz Cintas, New Trends in Audiovisual Translation, Topics in Translation, Bristol, Buffalo,Toronto, 2009,
9. Lucien Marleau, Les sous-titres... un mal nécessaire.Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 27, n° 3, 1982
10. Ludovic Noël."Le Doublage: Diplôme Professionnel Son 2ème Année2007– 2008, Université Enseignement des métiers de la communication, Malakoff, 2007
11. *Martine Danan, A la recherche d'une stratégie* internationale: Hollywood et le marché français des années trente." Les Transferts linguistiques dans les médias audiovisuels. Ed. Yves Gambier. Lille: Presses Universitaires du Septentrion. 1996
12. Norbert Aping, Histoire du doublage en Allemagne des origines à 1970, L'Écran traduit, n° 1, printemps 2013
13. Pauline Descours. L'histoire de la langue des signes française et de la langue des signes brésilienne :quelles influences pour les populations sourdes ?. Mémoire de Master, université Stendhal, 2011
14. Serge Goffard, « Images pour élèves aveugles », Le français aujourd'hui 2012/2 (n°177)
15. Simon Laks, Le sous-titrage de films: sa technique, son esthétique, Propriété de l'auteur, Paris, 1957



16. Walter Keiser "L'interprétation de conférence en tant que profession et les précurseurs de l'Association Internationale des Interprètes de Conférence (AIIC) 1918-1953." *Meta* 493 (2004)
17. Yves Gambier, la traduction audiovisuelle : un genre en expansion, Meta, lespresses de l'université de Montréal, volume 49, n°01, avril, 2004

ثالثا: مواقع الكترونية:

1. https://www.academia.edu
2. https://arts.yu.edu.jo/index.php/ar/2018-07-23-07-52-37/2018-09-16-06-09-36
3. http://www.bbc.com/arabic/artandculture/2015/02/150205_vert_cul_greatest_mistranslations_ever
4. http://damascusuniversity.edu.sy/hiti/?lang=1&set=3&id=413
5. https://www.hbku.edu.qa/ar/chss/ma-audiovisual-translation
6. http://www.portal7.ch/interviews/interviews/Jorge.html
   http://wehda.alwehda.gov.sy/culture/141385-2019-09-14-21-05-01.html

---

[i] -Lucien Marleau, Les sous-titres... un mal nécessaire.Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 27, n° 3, 1982, p272.

[ii]- Ludovic Noël."Le Doublage: Diplôme Professionnel Son 2ème Année2007–2008, Université Enseignement des métiers de la communication, Malakoff, 2007, p 3

[iii] - Norbert Aping, Histoire du doublage en Allemagne des origines à 1970, L'Écran traduit, n° 1, printemps 2013,P11

iv- ibd, P11

[v] - Ludovic Noël."Le Doublage, p3

[vi]- ناصر جيلالي. إشكاليات الترجمة في لغة الحاشية السينمائية، رسالة دكتوراه، قسم الترجمة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2012 -2013، ص20

[vii] - المرجع نفسه، ص 20

viii -*Martine Danan, A la recherche d'une stratégie* internationale: Hollywood et le marché français des années trente." Les Transferts linguistiques dans les médias audiovisuels. Ed. Yves Gambier. Lille: Presses Universitaires du Septentrion. 1996, P. 111

ix-محمد حسين أشكناني، الترجمة التلفزيونية، دار أبحاث للترجمة والنشر، بيروت 2007م، ص 109.

x-عمر طاهر، صنايعية مصر: مشاهد من حياة بعض بناة مصر في العصر الحديث، الكرمة، القاهرة، مصر، ط1، 2016م، ص81.



xi-Gottlieb, H. Screen translation. In A. Schjoldager.Understanding Translation. Aarhus: Academica, 2008, "the translation of transient polysemiotic texts presented on screen to mass audiences" 205-206

xii -Yves Gambier, la traduction audiovisuelle : un genre en expansion, Meta, lespresses de l'université de Montréal,volume49, n°01, avril, 2004, « La traduction audiovisuelle (TAV) relève de la traduction des médias qui inclut aussi les adaptations ou éditions faites pour les journaux, les magazines, les dépêches des agences de presse, etc. Elle peut être perçue également dans la perspective de la traduction des multimédias qui touche les produits et services en ligne (Internet) et hors ligne (CD-Rom). Enfin, elle n'est pas sans analogie avec la traduction des BD, du théâtre, de l'opéra, des livres illustrés et de tout autre document qui mêle différents systèmes sémiotiques » p01

xiii [xiii] - حوار صحفي معه، متاح على الرابط الآتي:

وقد تم أخذ المادة بتاريخ: (2020/7/17.)http://www.portal7.ch/interviews/interviews/Jorge.html:

"From a theoretical perspective, AVT is a scholarly field of study within the wider discipline of Translation Studies. Traditionally, it was considered to be a branch of translation parallel to literary or drama translation. One of the downsides of this perception is that the whole area was equated with the translation of films and many scholars used to refer to it as Film Translation or Cinema Translation. However, this is clearly a terminological misconception. AVT cannot be categorised only in terms of the genres it deals with, i.e. films, as it is obvious that audiovisual translators work with a panoply of programmes such as documentaries, DVD extras, sitcoms, advertisements, cartoons, reality shows, etc. Nor can it be restricted to cinema, as there are many other media that also resort to AVT to make their programmes available to foreign audiences, namely but not solely television and internet. by way of a definition, AVT is a translational practice that works with source texts that combine two communication channels, audio and visual, and in this sense it stands in contradistinction with written translation or interpreting".

[xiv]- Simon Laks, Le sous-titrage de films: sa technique, son esthétique, Propriété de l'auteur, Paris, 1957.

[xv]- Jorge Diaz Cintas, New Trends in Audiovisual Translation, Topics in Translation, Bristol,Buffalo,Toronto, 2009,P2



xvi -Diaz Cintas, J &Remael, A.Audiovisual translation: Subtitling .Manchester: St Jerome, 2006, P11.

xvii - ناصر جيلالي. إشكاليات الترجمة في لغة الحاشية السينمائية، مرجع سابق، ص 23

xviii - http://damascusuniversity.edu.sy/hiti/?lang=1&set=3&id=413

xix - ناصر جيلالي. إشكاليات الترجمة في لغة الحاشية السينمائية، مرجع سابق، ، ص 23

xx- https://arts.yu.edu.jo/index.php/ar/2018-07-23-07-52-37/2018-09-16-06-09-36

xxi- https://www.hbku.edu.qa/ar/chss/ma-audiovisual-translation

xxii - حديث مع الدكتور يعقوب الشمري، رئيس قسم اللغة الفرنسية السابق في كلية الآداب جامعة الكويت.

xxiii- Yves Gambier, la traduction audiovisuelle, p02

xxiv -xxiv المرجع نفسه 4-5.

xxv- Yves Gambier, la traduction audiovisuelle. p03

xxvi- http://wehda.alwehda.gov.sy/culture/141385-2019-09-14-21-05-01.html

xxvii- ينظر (أخطاء الترجمة الأكثر فداحة)،يرجى زيارة الرابط التالي:

http://www.bbc.com/arabic/artandculture/2015/02/150205_vert_cul_greatest_mistranslations_ever

xxviii- Walter Keiser "L'interprétation de conférence en tant que profession et les précurseurs de l'Association Internationale des Interprètes de Conférence (AIIC) 1918-1953." *Meta* 493 (2004): 577

xxix -Francesca Gaiba, The Origins of Simultaneous Intreprpretation, The Nuremberg Trial,University of Ottawa press, Ottawa, 1998.

نقلاً عن، عبد الله العميد، نشأة الترجمة الفورية، ص 4(https://www.academia.edu)

xxx-Anne-Marie Widlund-Fantini, L'interprétation de conférence, *Revue française delinguistique appliquée,* 2003/2 (Vol. VIII), p. 66

xxxi - حسيب إلياس حديد، أصول الترجمة، دار الكتب العلمية، بيروت، 2014، ص12.

xxxii-Pauline Descours. L'histoire de la langue des signes française et de la langue des signes brésilienne :quelles influences pour les populations sourdes ?. Mémoire de Master, université Stendhal,2011. P14

xxxiii- سمير محمد سمرين، الدليل المهني للترجمة والمترجم بلغة الإشارة. المجلس الأعلى لشؤون الأشخاص المعوقين، عمّان، ط1، 2013م، ص 24.

xxxiv -المرجع نفسه، ص 35

xxxv - سعاد قرقابو، آليّات الدبلجة في العالم العربي: دراسة تحليلية لدبلجة فيلم عمر المختار. رسالة ماجستير، قسم الترجمة، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران، 2010/2009م، ص 74.

xxxvi - فاطمة الزهراء شوارفية، عوائق الترجمة السينمائية "عداء الطائرة الورقية أنموذجًا" رسالة ماجستير، قسم الترجمة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2011م، ص 60.

xxxvii - سهام حساين، إشكالية دبلجة المسلسلات من الإسبانية إلى العربية، رسالة دكتوراه، معهد الترجمة، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، الجزائر، 2016م، ص 20.

xxxviii - نورة محجوزة، الترجمة السمعية البصرية في الوطن العربي، سترجة فيلم "العفيون والعصا" دراسة تطبيقية، رسالة ماجستير، مدرسة الدكتوراه، كلية الآداب، جامعة وهران، 2010م، ص 26.

xxxix - إبراهيم سيب، إشكالية السترجة في المجال السمعي البصري، محاضرة مصورة في التعليمية للمحاضر كين روبنسون أنموذجًا، رسالة ماجستير، قسم اللغات الأجنبية، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان، 2014م، ص 21.

xl - جباري كريمة، آليات دبلجة الفيلم الغرائبي، رسالة ماجستير، قسم الترجمة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران- وهران، 2011م، ص47.

xli - Eliana Franco, Anna Matamala, Pilar Orero, Voice-over Translation: An Overview. Peterlang, New York, 2010, P 207.

xlii- Jean-Marc Lavaur et Adriana Serban, Traduction et medias audiovisuels ; Arts du spectacle- Images et sons, Septentrion, presses universitaires, France, 2011, P158.

xliii - Christina Parkin, la traduction à vue – une forme hybride entre l'interprétation et la traduction, Actes du XXVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes Innsbruck, 3 – 8 septembre 2007 Tome I – VII Ed. by Iliescu, Maria / Siller-Runggaldier, Heidi M. / Danler, Paul, De Gruyter, Berlin 2010, p 614-615

xliv- Serge Goffard, « Images pour élèves aveugles », Le français aujourd'hui 2012/2 (n°177), p. 94

xlv- Yves Gambier, la traduction audiovisuelle,p04



الترجمة السمعية البصرية بين المحطات والانعطافات

د. أحلام حال جامعة وهران1- الجزائر

الملخص:

لم تعد الترجمة في وقتنا الحالي مرتبطة بنصوص مكتوبة من لغة إلى لغة أخرى بل تعدت ذلك، وشملت نصوصا انفردت بطبيعتها وجمعت بين الصوت والصورة. نذكر منها : الحصص التلفزيونية والمسلسلات والأفلام بأنواعها ... ما دفع إلى ظهور أنواع جديدة من الترجمة في عصر أصبح فيه الإقبال على الشاشات بمختلف أشكالها من تلفاز وسينما و حاسوب وهواتف ذكية ولوحات إلكترونية أكبر من أي وقت مضى. هذا من جهة، ومن جهة أخرى ازداد الطلب على المترجمين بتعدد اللغات والتخصصات واختلافها. من هذا المنطلق جاءت هذه الدراسة الموسومة بـ: " الترجمة السمعية البصرية بين المحطات والانعطافات " نحاول من خلالها إعطاء مفهوم شامل لهذا النوع من الترجمات المتخصصة مع ذكر أنواعها وأبرز المحطات والانعطافات التي شهدها تاريخها.

مقدمة:

تُعد الترجمة السمعية البصرية ميدانا خصبا حديث العهد، وهي الترجمة المخصصة لوسائل الإعلام المسموعة والمرئية، ويشمل هذا النوع من الترجمات المنشورات الخاصة بالجرائد



والمجلات والأخبار التي تعدها وكالات الأنباء، وحتى الوسائط المتعددة، وتعرف على أنها ترجمة كل أنواع البرامج السمعية البصرية من حصص تلفزيونية وإذاعية، ومسلسلات، وأفلام سينمائية ووثائقية...وغيرها، ولكنها كذلك الترجمات المنجزة من أجل عروض المسرح والأوبيرا ، وكذا كل أشكال التحويل اللغوي الذي يصبو إلى دمج جمهور ذوي احتياجات سمعية وبصرية في وسائل الإعلام.

1-مفهوم الترجمة السمعية البصرية:

يقصد بالترجمة السمعية البصرية ذلك النوع الخاص بترجمة وسائل الإعلام السمعية والبصرية من حصص وبرامج وروبورتاجات ونشرات إخبارية تلفزيونية وإذاعية، وأفلام سينمائية وأشرطة وثائقية ورسوم متحركة، وحتى عروض المسرح والأوبيرا، وغيرها من المنتجات السمعية والبصرية. فهي تختص في ترجمة كل ما يعرض على الشاشة بمختلف أنواعها. إضافة إلى ذلك كل ما يدور فوق خشبة المسرح والأوبيرا. وتشمل كل مايسمع في الراديو، لذلك سميت بـ:"Audiovisual Translation" لأنها تجمع بين ماهو مسموع ، وماهو مسموع ومرئي.

تمزج الترجمة السمعية البصريةبينالصورة التي تقرأ بمختلف اللغات والصوت في آن واحد،واستطاعت الازدهار بشكل واسعنظرا للتطور التكنولوجي الملحوظ في مجال المعلوماتية، وكثرة القنوات الفضائية والوسائل السمعية البصرية والبرامج المتعددة. التفاعل



بين الصورة والصوت يتأثر به حتى المتلقي الأمي الذي يجهل القراءة والكتابة باعتبار العلامتين البصرية (صورة) والسمعية (صوت) جزءا أساسيا لإتمام عملية الفهم وتوصيل محتوى الرسالة. وترى زوي بوتي (Zoë Pettit)في العلاقة بينهما:

« Sound track and image converge. Sound, vocal intonation, visual signs, gesturs, postures, editing techniques all combine to create a message for the viewer to interpret .in other words, what is said is only part of the message. The way it is said, together with visual and auditory markers, from an integral part of the message[xlv]».

هذا ما يعني : أن التفاعل بين الصوت و الصورة ينتج معنا واضحا ، فكل ما يصاحب الصورة من أصوات وعلامات بصرية وإيماءات وحركات عوامل تتضافر لإنتاج رسالة للمشاهد الذي يقوم بتفسيرها ،كما تشكل المؤثرات السمعية البصرية جزءا لا يتجزأ من هذه الرسالة.

تهتم الترجمة السمعية البصرية بترجمة المنشورات الخاصة بالجرائد والمجلات ووكالات الأنباء، وترتبط كذلك بترجمة القصص المصورة، وكل البرامج السمعية والبصرية والوثائق التي تجمع بين مختلف الأنظمة السيميائية. وهي كسائر أنواع الترجمات الأخرى، ويتضح ذلك في القول الآتي:

« La TAV est une traduction qui n'est pas plus contrainte, pas plus un mal nécessaire que d'autre types de traduction…mais définie comme



un ensemble de stratégies(explication,condensation,paraphrase,etc.) Et d’activités, incluant révision, mise en forme, etc.[xlv] »

معنى ذلك: أن الترجمة السمعية البصرية كأي نوع من الترجمات التي لا تخلو من القيود، تضبطها مجموعة من الاستراتيجيات ،فهي ترتكز على الأساليب الترجمية نفسها من تفسير و تجميع و مراجعة و تنقيح.

وتعددت مسميات هذا النوع من أنواع الترجمة المتخصصة من:

- AVT
- TV Translation
- Film Translation
- Mass media Translation
- Screen Translation

ومنه إن مصطلح "الترجمة السمعية البصرية " هو الأقرب والأنسب لهذا الحقل كونه يجمع بين ماهو مسموع ومرئي مقارنة بالتسميات الأخرى. فمثلا: "الترجمة التلفزيونية " تعني ترجمة كل ما يعرض على شاشة التلفزيون فحسب، و"الترجمة الفيلمية " الأفلام دون استثناء إلا أن هذه التسمية ارتبطت بتاريخ الترجمة السمعية البصرية لأن ظهور هذه الأخيرة كان في فترة الصناعة السينماتوغرافية، وحتى "ترجمة وسائل الإعلام الجماهيرية " غير واضحة. أي نوع من وسائل الإعلام هل المقروءة أم المسموعة أم المرئية والمسموعة في الوقت نفسه؟ وهناك العديد من الباحثين الذين أطلقوا على هذا المجال: "ترجمة الشاشة



"نذكر من بينهم: مارسيلا دي ماركو (Macella De Marco) وماريا دا كونسيكاو برافو (Maria Da Conceicao Bravo)، إلا أن هذا المفهوم يحصرها في ترجمة كل ما يعرض على الشاشة (سينما، تلفزيون، هاتف ، حاسوب) وبالتالي نستثني الراديو والمسرح والأوبيرا، هذا نجده في التعريف التالي :

« The term screen translation encompasses all products distributed via screen (TV, cinema or computer screen) and audiovisual, meaning film, radio, television and video, highlighting the multi semiotic dimension of all broadcasting programs. Although the term screen translation is used in this study to refer specifically to TV and film translations [xlv]»

2. أنواع الترجمة السمعية البصرية: (النشأة والتطور)

تعددت أنواع الترجمة السمعية البصرية، فلهذا النوع من الترجمات المتخصصة عدة منظرين نذكر من بينهم: تيراز آنغ (ThérèseEng) و أدريانا ساربان (Adriana Serban) وجون مارك لافور (Jean Mark Lavaur) وإيف غامبي (Yves Gambier) الذي صنفها لإثنا عشرة نوعا، وجاءت كالآتي [xlv]:

ترجمة السيناريو(La traduction de scénarios) النص المكتوب لأي عمل، و**السترجة** بأنواعها: (Le sous-titrage) ضمن اللغة نفسها للصم وضعاف السمع، وثنائية اللغة



للبلدان الناطقة بلغتين، وما بين اللغات، وحتى السترجة المباشرة المخصصة للحوارات والخطابات الرئاسية التي تعرض على المباشر، وهي ترجمة كتابية تعرض أسفل الشاشة عن طريق الانتقال من ماهو مسموع إلى ماهو مكتوب. كما نجد نوعا آخر يدعى بالسترجة الفوقية كونها تبث في الأعلى أثناء عروض المسرح والأوبيرا.

أما عن **الدبلجة** (Doublage) فهي عملية قطع واستبدال أصوات بأصوات أخرى عن طريقتطابق الصوت بالصورة بمعنى مزامنة حركة شفاه متحدث اللغة الأصل بصوت متحدث اللغة الهدف كي يتبادر للمشاهد أنه أمام الأصل.وجاء في هذا الصدد:

"Dubbinginvolvesreplacing the original soundtractcontainig the action's dialogue with a targetlanguage (TL) recordingthatproduces the original message , while at the same time enswing that (TL) sounds ans the action's lip movements are more or less synchronized [xlv]".

ونجد كذلك **الترجمة الفورية:** (Interprétation) التي تحدثأثناء ترجمة حوارات الراديو أو النقاشات التلفزيونية، وهي ثلاث أنواع: ترجمة فورية تزامنية وترجمة فورية تتابعية والترجمة بلغة الإشارات التي توسع فيها باحثون آخرون. وهي لغة معترف بها في جميع أنحاء العالم، وتعتبر اللغة الأم للشخص الأصم بحيث يمكن الترجمة لهذه الفئة عن طريق السترجة



ضمن اللغة نفسها أو عن طريق القرص المدرج الذي نجده على يسار الشاشة. وصنفها سمير محمد سمرين على الشكل الآتي:

- **الترجمة المقروءة:** سترجة.
- **الترجمة المنظورة:** أن يقوم المترجم بترجمة كل ما يقوله الأصم، وتحويل الرموز الإشارية إلى كلام منطوق.
- **الترجمة المسموعة:** أن يسمع النص قيد الترجمة ويحوله لرموز إشارية (يسمع المترجم، ويترجم للشخص الأصم بلغة الإشارات).
- **الترجمة التتابعية:** تحتاج لثلاثة أشخاص بحيث يتحدث الشخص الأصم مع مترجم بلغة الإشارات ليقوم هذا الأخير بترجمة ما قاله الأصم لذلك الشخص، ويقوم المترجم بدور الوسيط، وتحويل تلك الإشارات تتابعيا للشخص الثالث.[xlv]

كما اقترح بيار غيتني (Pierre Guitteny) خمسة أنواع خاصة بلغة الإشارات عن طريق شبكة الانترنت، وهي نتيجة أبحاث مركز معلومات خاص بالصم والبكم بأكيتان فرنسا)، وتسمى بـ: **الترجمة الفورية المرئية**(La Visio-interprétation[xlv]) : وهي تعتمد على أنظمة إلكترونية وكاميرا. يتم مثلا استقبال اتصالات استعجاليه للصم والبكم وتوجيهها إلى مترجمين بلغة الإشارات بغية فك شفراتها.



ونجد كذلك من أنواع الترجمة السمعية البصرية ما يعرف **بالصوت المضاف** (Voice Over) الذي يختص في ترجمة الأفلام الوثائقية، وهو تقنية إضافة أصوات فوق أصوات الشريط الأصلي بالتزامن مع الصور، وهو مرتبط بالتعليق الحر الخاص بالمترجم.

و يتميز هذا النوع من الترجمة ،بتأخر صوت المترجم ببضع ثوان عن الصوت الأصل، ويقول(دالي البرت) Daly Albert :

> « Hearning a few seconds of the original recording – the voice over of the speaker in his original language – creates feeling of reality[xlv] ».

> و تتم الترجمة عن طريق تغطية صوت المتحدث بصوت آخر (المعلق) بمعنى إضافة أصوات فوق الشريط الأصلي للفيلم.

ونجد كذلك **الترجمة المنظورة** : (La traduction à vue) وتنطق هذه العملية ابتداء من حوارات أو سترجة أنجزت في لغة أخرى، وهي خاصة بالمهرجانات السينمائية.مثال ذلك: فيلم عربي مسترج نحو اللغة الفرنسية يمكن ترجمته ترجمة منظورة نحو اللغة الانجليزية معتبرين اللغة الفرنسية لغة وسيطة.

وتسمح تقنية **الوصف السمعي** : (Audio description) للشخص الضريرأو ضعيف البصر من سماع الأفعال، والحركات،التي لا يستطيع رؤيتها ويتم ذلك عن طريق إدراج

شخص يروي كل ما يدور في الفيلم وبأدق التفاصيل (ألوان، الإيماءات وحركات الجسد...).

ويتمثل آخر نوع في **الإنتاج متعدد اللغات** : (La production multilingue) بمعني إعداد نسخ متعددة اللغات لمنتوج واحد، وينقسم هذا النوع بدوره إلى نوعين: النسخة المزدوجة (La double version) بمعنى إعادة دبلجة العمل إلى لغات مختلفة، و(Remakes) عن طريق إعادة تصوير الفيلم من قبل ممثلين آخرين.

2.1-البدايات:

تطورت أشكال الترجمة عبر مراحل تاريخية متعددة، وانتقلت من شكلها الشفهي إلى شكلها الكتابي، ولم تنتقل إلى صورتها الفورية إلا في النصف الأول من القرن العشرين، ويرى غرب أوروبا أن الترجمة الفورية بأنواعها المختلفة لم تبدأ إلا في محاكمة نورمبرغ عام 1945[xlv].

2.2-تاريخ السترجة والدبلجة:

ظهرت الترجمة السمعية البصرية في شكلها القديم في فترة الصناعة السينمائية، وتنوعت مابين دبلجة وسترجة، ويعود أول ظهور للكتابة على شاشات السينما الصامتة مع بورتر (porter)سنة 1903 حين قام بإدراج نصوص قصيرة بين المشاهد لتصفها أو لتشرحها



شرحا مقتضبا، بحيث جاءت فكرة العناوين الفرعية (Sous-titres) من العناوين الداخلية (Intertitres) الخاصة بالسينما الصامتة، والهدف منها تعويض الصوت الذي لا وجود له في الفيلم بعرض نصوص بين كل مشهدين متكونة من عدة أسطر[xlv]. ووجدت الكتابة على الشاشات عام 1911 ممثلة في جينيرك الفيلم[xlv].

وقد ظهرت السترجة في الفترة الممتدة مابين عام 1911 و 1920 مع ظهور السينما[xlv]. وكان ستيوارت بلاكتون stiwart Blacktonأول من استعمل السترجة في الولايات المتحدة الأمريكية لتلخيص حوارات الممثلين. واستخدم اللفظ sous-titreأول مرة في فرنسا سنة 1912، وكان أول ظهور للفظ sous-titrageمقالة نشرتها الجريدة الأسبوعة mon ciné في 08 مارس1923 بباريس[xlv].

وفي عام 1927 بدأ المغني ألان كرسلاند (Alan Crosland) في الولايات المتحدة الأمريكية الغناء للسينما الصامتة (muetcinémaLe) لتعم فكرة إدراج نصوص على سائر أنواع الأفلام بأوروبا في الفترة الممتدة ما بين 1929-1930[xlv]، ويقول غوتليب انريك اون (Gottlieb henrik on) في هذا الصدد :

«The first attested showing of a sound film with subtitles was when The Jazz Singer (originally released in the US in October 1927) opened in Paris, on january 26, 1929, with subtitles in frensh. Later that year, italy folliwed quit, and on August 17,1929, another Al



Jolson film, the singing food, opened in copenhagen, fitted with Danish subtitles[xlv].»

وبث أول فيلم مسترج من اللغة الانجليزية إلى اللغة الفرنسية يوم 26 جانفي 1929 بفرنسا[xlv]، وفي الفترة ذاتها، وبالضبط ما بين 1928 م و1933 بدأت تجارب الترجمة السمعية البصرية وبشتى أنواعها في شرق أوروبابحيث كان هتلر يلقي حواراتهالمخصصة للمواضيع الإيطالية بلغة دونت، ومن ثمة تم عرض فيلم معاداة السامية الألماني في موسترا فينيز في اليوم الخامس من شهر سبتمبر عام 1940م بنسخة مسترجةو أخرى مدبلجة [xlv]، وأدرجت الدبلجة بعد الحرب العالمية الثانية في رموز الصناعة السينماتوغرافية الفرنسية، وفي عام 1949م تبنت فرنسا قانون للحصول على تأشيرة استثمار فيلم مدبلج باللغة الفرنسية[xlv].

وقد تطورت آليات طباعة العناوين الفرعية الخاصة بالسترجةفي الفترة الممتدة من 1930 إلى 1988 ابتداء من السترجة الميكانيكية و الحرارية (Mécanique et Thermique) مرورا بكل من السترجة الضوئية (Photochimique) والبصرية (Optique) باستعمال الليزر (Laser) وصولا إلى السترجة الإلكترونية (Electronique) [xlv]، كما ظهرت مخابر السترجة ما بين 1956 و1957[xlv]، ويعود تاريخ السترجة ضمن اللغة نفسها (Sous-titrage Intralinguistique) الخاصة بالصم وضعاف السمع (Sourds et Malentendants) إلى سنة 1974 بحيث سطر دولوريب (Dollerup) القيمة البيداغوجية لها بوصفها أداة لتعلم اللغات، ولم يظهر هذا النوع من السترجات على



الشاشات حتى سنة 1990 على يد (Columbia Tristar Home Video) أول شركة اقترحت عناوين فرعية باللغة نفسها "الانجليزية" بعنوان "Speak Up"[xlv].

ومرت السترجة في الفترة الممتدة ما بين 1930 و1988 بعدة أساليب أولها أسلوب وضع النصوص فوق الصور Photogrammes و تدعى التقنية بـ:contretypage، وسطرت هذه التقنية إشكالية وجود جسد أجنبي فوق الصورة،مما أدى إلى ظهور نوع آخر بطباعة الأحرف بواسطة الزنك ZINC يسمى بالسترجة الميكانيكية (Mécanique) ثم ظهر أسلوب آخر بطباعة السترجة، وهي ساخنة (à chaud) ، وعرف بالسترجة الحرارية (Thermique). ليتجه البحث نحو أسلوب آخر بتمرير شريط الفيلم في البارافين (couche paraffine)وهو محلول كيميائي لتوضيح الأحرف. وبفضل السترجة الكيميائية (chimique) اتضحت الأحرف على الشاشة وسهلت قراءتها عام 1933[xlv]. ليأخذ البحث مجرى آخر بطباعة الأحرف بالاعتماد على السترجة الضوئية الكيميائية (Photochimique) . واستعملت أشعة الليزر في الثمانينات (Laser) بالتوليف على شريط الفيلم ليشاهد المتلقي أول فيلم مسترج عن طريق الليزر عام 1988، (كانت السترجة البصرية (Optique) أحسن من السترجة الكيميائية) وصولا إلى السترجة الإلكترونية (Electronique) ممثلة في جهاز الحاسوب والحبكات المعلوماتية[xlv].



وارتبطت السترجة المدرجة عبر نظام التيلتيكس (التحكم عن بعد)بسنة 1983 على القناة الفرنسية الثانية (France 2) علما أنه تم استعمال هذا النظام لأول مرة سنة 1970 [xlv].

وتم إدراج الكاراووكي[xlv] في صنف الترجمة السمعية البصرية على يد ديلييا شيارو[xlv] (Delia Chiaro) عام 2008 بحيث اعتبرت كلمات الأغاني سترجة ضمن اللغة نفسها بما أن الهدف منها تعليمي.

وظهرت السترجة الفوقية الخاصة بخشبة المسرح عام 1980، وبعد ثلاث سنوات بالضبط عام 1983 [xlv]وجدت السترجة الفوقية الخاصة بالأوبيرا، وارتبطت سنة 1980 بسترجة الهواة (Fansub) حين أراد الهواة الأمريكيون والأوروبيون مشاهدة الرسوم المتحركة اليابانية بلغاتهم فقاموا بسترجتها باللغة الأم[xlv].

ونرصد إحصائيات كريستان فيفاني (Christan Vivani) حول القفزة النوعية التي شهدها ميدان الترجمة السمعية البصرية عامة، والسترجة خاصة بحيث تم عام 1938 [xlv]في الولايات المتحدة الأمريكية إنتاج 633 فيلما وسترج 66 فيلما من بينهم أي بنسبة (10٪)، وفي 2003 [xlv]تم إنتاج 467 فيلما وسترجة 126 من هذه الأفلام أي بنسبة (25٪)، ويشكل الانتقال من نسبة 10٪ إلى نسبة 25٪ قفزة على مدار 65سنة.



ولا يخفى أن التلفزيون الجزائري كان سباقا في دبلجة الرسوم المتحركة باستوديوهات مدينة وهران في فترة السبعينات لتختفي الترجمة السمعية البصرية في سائر القطر الوطني، وتعود في أكتوبر 2016 على يد قناة الشروق بحيث تمت دبلجة دراما تركية موسومة بإيليف (Elif) إلى اللهجة الجزائرية "العاصمية" بشراكة مع استديوهات تونسية لأن تونس كانت سباقة في دبلجة المسلسلات التركية نحو اللهجة التونسية، وحتى المغرب بات يدبلج الأعمال الميكسيكية والتركية نحو اللهجة المغربية مع العلم أن أول بلد عربي أشرف على دبلجة أضخم الأعمال الدرامية التركية هو: سوريا.

2.3-تاريخ الترجمة الخاصة بالصم والبكم:

تنقسم الترجمة الخاصة للصم والبكم إلى السترجة ضمن اللغة نفسها، والترجمة بلغة الإشارة بمعنى إدراج شخص على يسار الشاشة بقوم بإشارات لتوصيل المعنى لهذه الفئة. وتعود بداية التوثيق التاريخي "لاستخدام لغة الإشارة إلى القرن السادس عشر عندما بدأ الراهب الاسباني دي ليون (De Leon) تدريس طفلين أصمين، وعمل جوان بونيت (JuanBonet)على تأليف كتاب ركز فيه على أبجدية الأصابع، وكيفية استخدامها لتعليم الصم الكلام و النطق"[xlv].و يعتبر الفرنسي دي ليبيه (De Lépee) أول من أنشأ مدرسة للصم في العالم في باريس أواخر 1760[xlv]. وتم في سنة 1817 بالولايات المتحدة الأمريكية



إنشاء مدرسة لتعليم الصم وضعاف السمع على يد توماس غالوديت (TomasGalodit)[xlv].

واعتبرت سنة 2003 السنة الأوروبية للأشخاص ذوي الاحتياجات الخاصة[xlv] نظرا ازدياد ظهور البرامج المسترجة على شاشات التلفزة في العالم بأسره بغية جعل البرامج السمعية البصرية في متناول الجميع.

كما تعهدت القناة البريطانية BBC ابتداء من 2008 بسترجة 100٪ من برامجها لفائدة الصم وضعاف السمع، وقامت الشبكة العامة للتلفزة الكندية بسترجة كل برامجها 24/ 24 و7/7، وسترجت القناة الاسبانية TVE حوالي 550 ساعة من برامجها سنة 1999، لتصل في 2003[xlv] بعد أربع سنوات إلى 2500 ساعة مسترجة ما يعادل 75٪ من البرامج المسترجة.

كما ظهرت خمس أنواع جديدة خاصة بالترجمة للصم والبكم تسمى بالترجمة الفورية المرئية بفرنسا عام 2008 [xlv]، تعمل عن طريق كاميرا وأنظمة إلكترونية وبرامج جد متطورة.

2.4- تاريخ الوصف السمعي:

لقد أدى التوسع العالمي في الصناعات السمعية البصرية وتزايد تنوع المنتجات والاستراتجيات التسويقية إلى تطبيق أساليب جديدة في مجال الترجمة. وتختلف هذه



الأساليب من بلد إلى آخر[xlv]، ومن بينها استعمال المترجم السمعي البصري تقنيتي: (voiceover) الصوت المضاف الذي لا نرى أصحابه، والوصف السمعي (descriptionAudio) المخصص للشخص الضرير وضعيف البصر والذي بدأ الاعتماد عليه في عام 1980 بسان فرانسيسكو (San Francisco)[xlv]، وتعتمده كل من قناتي Art وZDF الألمانيتين منذ عام 1993، وقناة TV Bavaroise منذ عام 1997، أما عن الحكومة البريطانية فقد طلبت من أصحاب القنوات بإنتاج 4٪ من برامجها بالاعتماد على تقنية الوصف السمعي، ووصلت عام 2010[xlv] إلى 10٪من البرامج التي تعتمد على هذه التقنية.

2.5-تاريخ الانتاج متعدد اللغات:

لقد ارتبط ظهور الإنتاج متعدد اللغات في الفترة الممتدة مابين 1930-1950 بحيث أراد الأمريكيون احتكار السوق الأوروبية بإعادة دبلجة أعمالهم السينماتوغرافية بهدف ترويج الإيديولوجيات الأمريكية[xlv]. وأخذ الإنتاج متعدد اللغات في الآونة الأخيرة مجرى آخر يتمثل في القنوات متعددة اللغات كقناة فرانس24 بحيث نجد قناة ناطقة باللغة العربية، وأخرى بالفرنسية والثالثة باللغة الانجليزية بمعنى إنتاج ثلاثي اللغات(Trilingue)، وينطبق الأمر نفسه على عدة قنوات كـ: بي بيسي (BBC)، والجزيرة (Al Jazeera).



3. الدراسات الأكاديمية:

يعتبر ايف غامبي (Yves Gambier) أول من تطرق إلى موضوع الترجمة السمعية البصرية بالتفصيل في مقاله الموسوم بـ: " la traduction audiovisuelle :un genre en expansion " حين أكد أن الدراسات ابتدأت في هذا المجال عام 1995[xlv] إثر العيد المئوي للسينما، علما أن أول كتاب تطرق للسترجة يعود تاريخه لعام 1957 موسوم بـ: "Le sous-titrage des films[xlv]" للاكس (Laks) يحوي 62 صفحة، وانعقد أول مؤتمر حول السترجة والدبلجة عام 1987[xlv] بستوكهولم ، وتطرق مايورال أسانسيو وآخرون (Mayoral Asencio and Al[xlv]) عام 1988 إلى مفهوم شامل للترجمة السمعية البصرية.

وأكد فوست عام 1996 أن الدراسة الوصفية تمكن من اكتشاف أخطاء الترجمة السمعية البصرية من خلال الأفلام الأمريكية المسترجة نحو اللغة الاسبانية، وتم تطبيق النظرية الوصفية (DTS Descriptive) لهولمز Holmes 1972 على الترجمة السمعية البصرية التي ترتكز على وصف الظاهرة الترجمية بحيث اقترحت المنظرة باسنت عام 1998[xlv] إمكانية تطبيق النظرية الوصفية على السترجة والدبلجة باعتبار الفيلم نظام متعدد السيميائيات لذلك يمكن تطبيقها عند انتقال الفيلم من ثقافة إلى ثقافة أخرى.



وابتدأت البحوث في مجال الترجمة السمعية البصرية تصب في مجال إعداد مترجمي الصم وضعاف السمع، وتعتبر فرنسا أول بلد بادر في هذا التكوين المتخصص من خلال فتح خمسة مشاريع لتكوين مترجمين فوريين في لغة الإشارات (Cinq Formations d'interprètes en Langues des Signes Universitaires[xlv]) سنة 1996 في كل من جامعة باريس3 (Paris3) وباريس8 (Paris8) وليل3 (Lille3) وروان (Rouen) وتولوز (Toulouse) لطور الماستر ,

ونذكر من الجامعات الفرنسية التي تحرص على تكوين مترجمي المجال السمعي البصري: جامعتا نونتار (Nanterre) وستراسبورغ (Strasbourg) بإعداد مسترجين كفء، وجامعتا ليل (Lille) ونيس (Nice) اللتان تعملان على تكوين مسترجين ومدبلجين، وتجدر الإشارة أن لجامعة ليل (Lille) تخصص في الترجمة السمعية البصرية منذ عام 1987[xlv]على حد تعبير ايزابيل أوديونت (Isabelle Audinot) التي صرحت بأنها تحصلت على شهادتها في السنة سابقة الذكر.

ومن تجارب الجامعات كذلك تجربة جامعة أوتونوما (universitat autonoma de Barcelona : UAB[xlv]) التي تطرقت للتعليم الالكتروني للترجمة السمعية البصرية (e-AVT) فيجانفي 2003[xlv].



وتجدر الإشارة أن لصاحبة الدراسة أول كتاب باللغة العربية حول الترجمة السمعي البصري، تم نشره عام 2018، تطرقنا فيه لماهية الترجمة السمعية البصرية، وأبرز المحطات التي شهدها تاريخها مرورا بأنواعها وآليات صياغتها، ودور المترجم أثناء نقل منتوج سمعي بصري، ومبادئ تدريس أو تعليمية هذا النوع من الترجمات المتخصصة.

خلاصة:

خلقت التطورات المتلاحقة في بنية وسائل الإعلام المسموعة والمرئية قفزة نوعية في تناقل المعلومة، ودفع التطور التكنولوجي والرقمي بدوره لزيادة الطلب على مترجمين مختصين لنقل الخبر وقت حدوثه إلى جميع بقاع العالم ، على اختلاف اللغات وتنوع اللهجات مما أدى إلى تكثيف الجهود لترجمة هذه الوسائل، وتطوير البحوث والدراسات الأكاديمية لتكوين مترجمي السمعي البصري.

الهوامش:

[xlv]-Voir : Zoë Pettit, the audio-visual text :subtitling and dubbing :different genres, Mata- volume 49, n 01 avril 2004, P 26.

[xlv]-Yves Gambier,la traduction audiovisuelle, un genre en expansion,meta, Vol 49 N°1, avril2004.

[xlv] - Maria Da Conceicao Bravo, Putting the reader in the picture ; screen translation and foreign language learning, universitat Rovirai virgili, Spain , 2009, p23.

[xlv]-Yves Gambier,la traduction audiovisuelle, op.cit, p 04 .



[xlv]-Diaz Cintas Jorge, Remeal Aline, audiovisual, translation : Manchester, St Jerome, 2007, p195.

[xlv] - سمير محمد سمرين، الدليل المهني للترجمة والمترجم بلغة الإشارات ، المجلس الأعلى لشؤون الأشخاص المعوقين، الأردن، 2013، ط1، ص 38-41.

[xlv]-Jean Marc Lavaur et Adriana Serban, traduction et medias audiovisuels, Presse universitaire Septentrion, France, 2011, P223

[xlv] - Daly Albert F. Interpriting for international satillite television, in uhler ,Hildzgund (ed) , translations and thier position in society, vienna,1985,P203.

[xlv]- ينظر: عبد الله حسني، الترجمة الشفهية، موقع مترجم العرب .

[xlv]- voir : Jean Marc Lavaur et Adriana Serban, la traduction audio visuelle. P9.

[xlv]-Voir : Ibid, p 56.

[xlv] - voir: Yves Gambier, le sous titrage: une traduction sélective, trad term,13, univ de Turku, Finlandia, 2007, P52.

[xlv] - تهاني بوكرازة، من المسموع الى المقروء في ترجمة وثائقي تلفزيوني من الفرنسية الى العربية، ماجيستار، جامعة قسنطينة، 2009، ص22.

[xlv] - voir : Jean Marc Lavaur et Adriana Serban, la traduction audio visuelle, audiovisuelle : Approche interdisciplinaire du sous-titrage, Boeck Université, France, 2008, 1ere Ed.P09.

[xlv]- Gilbert C. F. Fong and Kenneth K.L.Au, Dubbing and subtitling in a world context,The chinese university press, 2009, p07.

[xlv] - voir : Thiery le nouvel, le doublage, Ed Eyrolles, France, 2007, P06.

[xlv] - Ibid, P06.

[xlv]- Ibid, P07.

[xlv] - voir : Jean Marc Lavaur et Adriana Serban, la traduction audio visuelle, Op.Cit, P13

[xlv] - Ibid, P12

[xlv] - Ibid, P30.

[xlv] - Ibid, P13.

[xlv] - Ibid, P13.

[xlv]- ATTA. Revue des Traduction ava Ptateurs de l'audiovisuel, 2004. P04

[xlv]- الكاراوكي: كلمة يابانية مركبة من (Kara) و(Oke) بمعنى غرفة الأغاني كل الدول تستعمل مصطلح الكاراووكي ما عدا كوريا التي انفردت بـ: (Noraebang) نظرا للعداوة التاريخية مع اليابان، ظهر في اليابان عام 1950، وكان عبارة عن وسيلة للتسلية عن طريقة قراءة الكلمات والغناء تمائيا مع الموسيقى ، وتغير مسار وسيلة الترفيه عام 1992 بحيث أدرجته فرنسا في المنظومة التربية بغية تعليم الأطفال طريقة كتابة الكلمات.

[xlv] - Delia Chiaro,Christine Heiss,Chiara Bwcaria, Between text and image: Updating research in screen translation, Benjamins translation Library(BTL), Amesterdam-Philadelphia, 2008, p7.



[xlv] -Voir : Ibid, P39.
[xlv] -Voir : Ibid, P39.
[xlv] - voir : Jean Marc Lavaur et Adriana Serban, la traduction audio visuelle, Op.cit, P13.
[xlv] - Ibid, P13.
[xlv] -ينظر:د.عبد الهادي بن عبد الله العمري ،الكفاءات اللازمة لمترجمي لغة الإشارة.من وجهة نظر الصم والمترجمين في المملكة العربية السعودية، موقع الجمعية الخليجية للإعاقة.
[xlv] -المرجع نفسه.
[xlv] -المرجع نفسه.
[xlv] - Voir: Jean Marc Lavaur et Adriana Serban, la traduction audio visuelle, Op.Cit, P17.
[xlv] - Ibid, P31-30.
[xlv]- Ibid, P223
[xlv] - ينظر: منظمة الأمم المتحدة ، تقرير اليونسكو العالمي:الاستثمار في التنوع الثقافي والحوار بين الثقافات، باريس ، فرنسا، 2009، ص82 .
[xlv]- voir : Yves Gambier, la traduction audiovisuelle , Op.Cit, p4.
[xlv]- Ibid, p4.
[xlv]- Ibid, p4-5.
[xlv]- Ibid, p4.
[xlv] -Voir :Jorge Diaz Cintas, New Trends in Audiovisual Translation, Topics in Translation, Bristol. Buffalo. Toronto, 2009,P2.
[xlv]- Voir :Ibid, p2.
[xlv]- Voir : Ibid, p2.
[xlv]- Pilar Orero, topics in audio visual translation, John Benjamins publishing, Barcelona, 2004. p19
[xlv] - Voir : Ibid, P222.
[xlv] -Voir : Alain Boillat et Laure Cordoinier, la TAV : Entretien avec isabelle Audinot , revues doublage.org, 2014.
[xlv] -Pilar Orero, topics in audio visual translation , Op.Cit, p146.

- قائمة المراجع:

أ - المراجع باللغة العربية:- الكتب:



- منظمة الأمم المتحدة ، تقرير اليونسكو العالمي:الاستثمار في التنوع الثقافي والحوار بين الثقافات، باريس ، فرنسا، 2009 .

- سمير محمد سمرين، الدليل المهني للترجمة والمترجم بلغة الإشارات ، المجلس الأعلى لشؤون الأشخاص المعوقين، الأردن، 2013، ط1.

-الرسائل:

- تهاني بوكرازة، من المسموع الى المقروء في ترجمة وثائقي تلفزيوني من الفرنسية الى العربية، ماجيستار، جامعة قسنطينة،2009.

- المقالات المنشورة عبر شبكة الإنترنت:

- د.عبد الهادي بن عبد الله العمري ،الكفاءات اللازمة لمترجمي لغة الإشارة.من وجهة نظر الصم والمترجمين في المملكة العربية السعودية، موقع الجمعية الخليجية للإعاقة.

- عبد الله حسني، الترجمة الشفهية، موقع مترجم العرب .

ب - المراجع باللغات الأجنبية:

- الكتب:

- Daly Albert F. Interpriting for international satillite television, in uhler ,Hildzgund (ed) , translations and thier position in society, vienna,1985.

- Delia Chiaro,Christine Heiss,Chiara Bwcaria, Between text and image: Updating research in screen translation, Benjamins translation Library(BTL), Amesterdam-Philadelphia, 2008.

-Diaz Cintas Jorge, Remeal Aline, audiovisual, translation : Manchester, St Jerome, 2007.



- Gilbert C. F. Fong and Kenneth K.L.Au, Dubbing and subtitling in a world context,The chinese university press, 2009.

- Jean Marc Lavaur et Adriana Serban, la traduction audio visuelle, audiovisuelle : Approche interdisciplinaire du sous-titrage, Boeck Université, France, 2008, 1ere Ed.

-Jean Marc Lavaur et Adriana Serban, traduction et medias audiovisuels, Presse universitaire Septentrion, France, 2011.

- Jorge Diaz Cintas, New Trends in Audiovisual Translation, Topics in Translation, Bristol. Buffalo. Toronto, 2009.

- Maria Da Conceicao Bravo, Putting the reader in the picture ; screen translation and foreign language learning, universitat Rovirai virgili, Spain , 2009.

-Pilar Orero, topics in audio visual translation, John Benjamins publishing, Barcelona, 2004.

- Thiery le nouvel, le doublage, Ed Eyrolles, France, 2007.

- المجلات المتخصصة:

- Alain Boillat et Laure Cordoinier, la TAV : Entretien avec isabelle Audinot , revues doublage.org, 2014.

-Yves Gambier, la traduction audiovisuelle, un genre en expansion, meta , Vol 49 N°1, avril 2004.

-Yves Gambier, le sous titrage: une traduction sélective, trad term,13, univ de Turku, Finlandia, 2007.

- Zoë Pettit, the audio-visual text :subtitling and dubbing :different genres, Mata- volume 49, n 01 avril 2004.



الترجمة السمعية البصرية: الترجمة الفورية التزامنية أنموذجا.

أ. بلقاسم صوفي جامعة وهران1- الجزائر

الملخص:

نهدف من خلال هذه الورقة البحثية إلى تسليط الضوء على الترجمة السمعية البصرية Audiovisual translation بوصفها واحدة من أسرع المجالات تطورا في مجال دراسات الترجمة ، فما ثبت أنّ الترجمة السمعية البصرية تتفرّع إلى 12 نوعا حسب التصنيف الذي وضعه غامبي Gambier ، ومن خلال هذا البحث نتوخّى التعمق في شرح أحد أهم أنواع الترجمة السمعية البصرية متمثلا في الترجمة الفورية التزامنيةSimultaneous interpretation ، وقد وقع الاختيار على هذا النوع من الترجمة بوصفها عملية معرفية تثير انتباه المهتمين بها . وسنتطرق في هذه الدراسة إلى مفهوما ونشأتها وتاريخا، بالإضافة إلى الإحاطة بجوانبها المعرفية المتّصلة بحقولها والتي تميزها عن باقي أنواع الترجمة الأخرى.

Abstract:

Through this research paper, we aim to shed light on the audiovisual translation as one of the fastest developing fields in translation studies. it has been proven that audiovisual translation is divided into 12 types according to the classification established by Gambier, through this research we aim to delve deeper into explanation of one of the most important types of audiovisual translation which is Simultaneous interpretation. It is a complex cognitive process that arouses the



attention of many scholars. Through this study we will address it in its various aspects: concept, origination and history, in addition to its cognitive aspects that distinguish it from other types of translation.

1- مقدمة:

لم تنل الترجمة السمعية البصرية، بشكل عام، نفس الانشغال الذيحظيت به الترجمة في شكلها المكتوب، وهذا بالرغم من أسبقية السمع على فعل الكتابة، ففي الاحتكاكات الأولى بين القبائل والشعوب كان الترجمان هو الذي يسير العملية التواصلية، وهذا يعود بالأساس إلى سهولة البحث نسبيا في مجال الترجمة المكتوبة مقارنة بالترجمة الشفوية بشكل عام والسمعية البصرية بشكل خاص، ذلك أن البحث في هذه الأخيرة كان مرتبطا بتطور الدارسات في ميادين أخرى كعلم النفس وعلم النفس اللغوي التي هي بمثابة مصدر للمعلومات وشروحات تجيب عن الأسئلة النظرية في الترجمة السمعية البصرية وهي النقطة التي أشار إليها "روميرو فريسكو" "Romero Fresco" مشيرا إلى انه لا فائدة من عزل الترجمة السمعية البصرية عن العلوم الأخرى لأنه بفضلها تجد طريقها للتقدم حيث يوجد مجالات للبحث من شأنها أن تسهم بشكل منتج ومنتظم في دراسة وفهم الترجمة بشكل عام والترجمة السمعية البصرية بشكل خاص[xlv].

تندرج الترجمة السمعية البصرية حسب ايف غامبي Yves Gambier ضمن ترجمة المواد الإعلامية من المرئيات والصوتيات، وهي تشمل أيضا التكييف أو التحرير للصحف



والمجلات ووكالات الأنباء...الخ، ويمكن أن ينظر إليها أيضا في سياق الترجمة المتعددة الوسائط التي تؤثر على السلع والخدمات الالكترونية (الانترنت) وخارج الخط (CD-ROM)[xlv] وهذا يعني أننا نتحدث عن نوع متقدم من الترجمة يعتمد الجوانب السيميائية في العملية التواصلية من خلال استعمال التكنولوجيات الحديثة.

تشتمل الترجمة السمعية البصرية على أنواع مختلفة على غرار ترجمة السيناريو، السترجة ضمن اللغة نفسها، السترجة ثنائية اللغة وبين اللغات، السّترجة المباشرة، الدّبلجة، الترجمة الفورية التزامنية والتتابعيّة، الصوت المضاف، التعليق الحرّ، السترجة الفوقية، الترجمة المنظورة، الوصف السمعيّ والإنتاج متعدد اللغات[xlv]، وهي كلها أنواع لها سيرورة مختلفة وإجراءات ترجمة مختلفة أيضا، إلاّ أن ما يهمنا في هذا البحث هو الترجمة الفورية التزامنية على وجه الخصوص، باعتبارها تشهد استعمالا واسعا في مختلف وسائل الإعلام، والمحافل الدوليّة منذ تطبيقها أوّل مرة في 1945.[xlv]

2- مفهوم التّرجمة الفوريّة:

قبل أن نتعمق في شرحنا للترجمة الفورية التزامنية، ارتأينا أن نوضح للقارئ الفروق الجوهرية بين الترجمة التحريرية والترجمة الفورية. إن أول ما يمكن القول به في شرحنا للاختلافات بين الترجمة الفورية والترجمة المكتوبة هو أسبقية الأولى في الممارسة على



الثانية، "فالترجمة هي ممارسة بشرية قديمة تسبق بوضوح اختراع الكتابة والترجمة (المكتوبة) على حد سواء.[xlv]

وفي نقطة اختلاف أخرى نقدرها أنها أكثر فصلا ليس فقط بين الترجمة المكتوبة والترجمة الفورية فقط بل حتى بين أنواع الترجمة الفورية الأخرى كالترجمة الفورية التتابعية، وهنا نتحدث عن عنصر "الوقت".ففي حين يستفيد مترجم النص من عامل الوقت في تصحيح ترجمته وتصويبها، يحرم المترجم الفوري من هذه الأفضلية وليس في إمكانه العودة إلى الوراء[xlv]، وحتى في الترجمة الفورية التتابعية يستفيد المترجم من عامل الوقت نسبيا مقارنة بالمترجم الفوري.

كما أنها تُعطَى الأفضلية للمترجم التحريري الذي بإمكانه تحليل الخيارات المتاحة أمامه ومقارنتها أو أيضا اللجوء إلى الأدوات المساعدة على الترجمة، في حين ينبغي على المترجم الفوري أن يتّخذ بمفرده قرارات سريعة وفورية في غالب الأحيان[xlv].وهذا يعني أن على المترجم الفوريّ أن يتوقّع ما يمكن أن يُقال في وضعيّة تواصليّة معيّنة بما أن الوقت ليس في صالحه.

تعني الترجمة الفورية في مفهومها العامّ "ترجمة شفهية لنص مكتوب"[xlv]ولكن ليس بالضرورة أن يكون مكتوبا، إذ يمكن أن يكون خطابا ملقى أي مسموعا.كما تتضمن الترجمة الفورية



ثلاث طرق للترجمة[xlv] : الترجمة الفورية التتابعية أو المختصرة و الترجمة الفورية التزامنية والترجمة الفورية الخاصة بلغة الإشارات.

الترجمة الفورية التتابعية أو المختصرة (L'Interprétation consécutive ou abrégée):وتحدثأثناء ترجمة حوارات شخصية سياسية أو رياضية على شاشة التلفزة وتستعمل كذلك في الحوارات التي تعرض على قنوات الراديو.

الترجمة الفورية التزامنية (L'Interprétation simultanée) : وتكون إما بترجمة نسخة مسجلة أو على المباشر وهي ترجمة مخصصة للنقاشات التلفزية.

الترجمة الفورية للغة الإشارات (L'Interprétation au langage des signes)

التي تختص في الترجمة للصم و ضعاف السمع.

تختلف الترجمة الفورية التزامنية عن الترجمة الفورية التتابعية،حيث "يجلس المترجم منعزلا في غرفة الترجمة، ويتابع خطاب المتحدث عبر سماعتين، ويترجمه في الوقت نفسه من خلال ميكروفون ، ويكون الفارق بين الاستماع والترجمة غير محسوس تقريبا"[xlv]، ويبدو فعل الترجمة هنا محكوما بوضعية المترجم وملابسات نقل الخطاب حيث يكون لعامل الوقت قيمة تناسبية أي تزامنية بين رسالتين تحاول النسخة المترجَمَة مطابقة النسخة الأوليّة الأصليّة.



3- لمحة تاريخية عن الترجمة الفورية:

تاريخياً، يعود ظهور الترجمة الفورية إلى 20 نوفمبر 1945، وهو تاريخ انعقاد أول جلسة للمحاكمة الأشهر آنذاك والمعروفة بمحاكمة "نيومبرغ' Nuremberg نسبة إلى اسم المدينة التي شهدت المحاكمة.جلبت المحاكمة الانتباه إلى تقنية جديدة تستعمل لأول مرة تسمح بالتواصل بين أشخاص يتحدثون أربع لغات مختلفة .[xlv] إن أبرز ما أثبتته الترجمة الفورية آنذاك هو عدم ملائمة الترجمة الفورية التّتابعيّة في مثل هذا النوع من المحاكمات، ويعتقد أهل الاختصاص أن بروز الترجمة الفورية التزامنية أدّى إلى تراجع في استعمال الترجمة الفورية التتابعيّة، وهذا لا ينقص من قيمة هذه الأخيرة، فعلى العكس من ذلك لقد جاء استعمال الترجمة الفورية التزامنية بناء على ملاحظة الترجمة الفورية التتابعية ، ذلك أن الترجمة الفورية التزامنية تعطي ترجمة في وقتها الحقيقي أي بطريقة تزامنية على عكس التتابعية.كما أنّ المترجم فيها يجلس في غرفة عازلة لكي لا يشوّش على المستمعين على خلاف التّرجمة الهمسيّة.[xlv]

4. مقوّمات المترجِم الفوريّ:

لكي نشرح مقومات المترجم الفوريّ يجب أن نطرح التساؤل الآتي: هل كلّ شخص يتعلّم التّرجمة أو هل يمكن لطالب في مجال الترجمة أن يصبح مترجِما فوريًّا إذا تلقّى تدريبا في هذا المجال؟ وللإجابة على هذا التساؤل ينبغي علينا المرور بفكّ لغز سؤال متلازم معه هو :



هل كلّ الأشخاص يتشاركون أو يتساوون في القدرات العقلية كالذاكرة والذكاء؟ وبالمناسبة هذه يمكننا الجزم بأن القدرات العقليّة تتفاوت بين الأفراد، وبما أن التّرجمة الفوريّة تعتمد في بادئ الأمر على ذاكرة قويّة ، وذكاء حادّ بهما يستطيع المترجم الاستجابة لمتطلَّبات إجراءات التّرجمة الفوريّة، فإنّه ليس بمقدور كل شخص أن يكون مترجما فوريّا، فالتّرجمة الفوريّة تتطلّب دمج عدد كبير من المهارات الفرعيّة والإجراءات الفرعيّة لمعالجة اللّغة، والتي تحدث معظمها بشكل أو بأخر في الوقت نفسه (simultaneously) بما في ذلك:

*عمليّات فهم اللّغة

*الإدراك السّمعيّ.

*المعالجة النّحويّة والدلاليّة.

*تفعيل أنظمة اللغتين في وقت واحد (اللغة المصدر واللغة المستهدفة).

*إنتاج اللّغة (المعالجة النّحويّة والدّلاليّة).

وبجمع كل هذه المهارات الفرعية معا، فإنّها تشكّل مهارة معرفيّة معقّدة، ولهذا يبدو أنّه ليس كلّ شخص يمتلك هذه الكفاءة المطلوبة.[xlv] يتبيّن لنا هنا أنّ ما يجعل من التّرجمة الفوريّة عمليّة معقدةً هو عنصر "الوقت"، فالمزامنة في تنفيذ مجموعة من الإجراءات هي التي تفرض وجود مترجم يتمتّع بمهارات وقدرات عقليّة عالية جدّا.



لقد أكد ألفرد ستير Alfred Steer بشكل عمليّ متطلّبات التّرجمة الفوريّة من خلال تجربته والتي تجسّد فيها ما تطرّقنا إليه في شرحنا للعمليّة العقليّة المعقّدة في ميدان التّرجمة الفوريّة، حيث " اختبر أكثر من 400 شخص في عام واحد فقط ، حسابيا خمسة بالمائة فقط من الأشخاص الذين تمّ اختبارهم ، بما في ذلك المترجمين الفوريّين من ذوي الخبرة ، يمكنهم القيام بالتّرجمة الفوريّة. تمّ اختبار أكثر من 200 شخص قبل المحاكمة للحصول على أوّل 36 مترجمٍ فوريٍّ. إجمالاً ، جلس أكثر من 500 شخص في اختبار الترجمة أثناء المحاكمة. بعد وقت قصير من بدء الاختبار ، أصبح واضحا كم هو صعبا أن تكون مترجما فوريا"[xlv] توضح التجربة التي قادها ألفرد، بما لا يترك مجال للشك، أنّه هناك متطلَّبات معرفيّة ومهارات أخرى مكتسبة يجب أن تتوفّر في شخص المترجِم الفوريّ والتي نضعها في النقاط الآتية[xlv] :

* معرفة دقيقة للغتين المصدر والهدف على حد سواء ، حيث يمتلك المترجمون في المؤتمرات بشكل عام لغتي عمل بالإضافة إلى لغتهم الأم، وهذا بما أنّ اللّغة الثّالثة لغة كامنة لا يستعملها المترجِم[xlv] :

أ.اللغة الأولى: هي لغة المترجم الفوري الأمّ: يمكن أن يترجم من هذه اللّغة وإليها.[xlv]

ب.اللغة الثانية: ليست لغة المترجِم الفوري الأمّ ، ولكن يمتلك فيها المترجم كفاءة متكلمي اللّغة الطبيعيين، الأمر الذي يساعده على التّرجمة من هذه اللّغة وإليها.[xlv]



* معرفة واسعة بثقافة كل من اللغة الأصلية، واللغة المستهدفة.[xlv]

* معرفة بالموضوع الذي يترجم إليه.

* التمتع بسرعة البديهة، لأنه وبخلاف المترجم، المترجم الفوري يعمل تحت ضغط الوقت ولا يسعه الولوج إلى مصادر المترجم المختلفة من قواميس وموسوعات...الخ.

* التحكم في قواعد الكتابة المختصرة والتي تعرف ب prise de note، ذلك أن المتكلم عادة ما يسترسل في الحديث، وقد يتضمن كلامه تواريخ و أرقام يجب على المترجم أن يدونها.

* امتلاك رصيد واسع من المفردات.

* التمتع بذاكرة قوية، لأنّ المترجم الفوريّ مطالب بتخزين معلومات كثيرة في ظرف زمني وجيز.

* امتلاك ثقافة عامّة واسعة.

* يجب أن يتمتّع المترجِم الفوريّ بالهدوء فلا يتأثّر عندما يترجم لشخصيات نافذة أو كبار المسئولين.

* التّعرف على اللّكنات المختلفة للغة المصدر.



5.الجوانب المعرفيّة للتّرجمة الفوريّة:

أثارت الترجمة الفورية ، ومنذ بروزها في محاكمة نيومبرغ، انتباه الباحثين، ذلك أنّها عمليّة عقلية أثارت فضول العلماء بحيث تشغل الذاكرة الجزء الأكبر في عمل المترجِم الفوريِّ، والذكاء في طريقة تشغيل عمل الذاكرة.

1.5 اشتغال الذاكرة أثناء التّرجمة الفوريّة:

إنّ فهم طريقة اشتغال الذاكرة في خطوات التّرجمة الفوريّة هو في حقيقة الأمر فهم لمدى تعقيد هذا النوع من الترجمة وتفرُّدِها.ففي عمليّة التّرجمة الفوريّة تشتغل ثلاثة عناصر بشكل متزامن هي: الذاكرة، التقطيع، الإستراتيجيات.

* **الذاكرة:**"يحتاج المترجم إلى ذاكرة جيدة قصيرة المدى للاحتفاظ بما سمعه للتو وذاكرة جيدة طويلة المدى لوضع المعلومات في السياق"[xlv]وتشتغل الذاكرة قصيرة المدى بفضل الذاكرة العاملة"working memory"، وحسب "بادلي" "Baddely" فإن الذاكرة العاملة تشير إلى" نظام معرفي يوفر تخزينًا مؤقتًا ومعالجة للمعلومات الضرورية للمهام المعرفية المعقدة بما في ذلك فهم اللغة والتعلم والتفكير".[xlv]

ويتضح الفرق بين الذاكرة قصيرة المدى وطويلة المدى في أنّ الأولى لا تحتفظ بالمعلومات لفترة زمنية طويلة، في حين الذاكرة طويلة المدى كما يوحي اسمها تشتغل من خلال إنشاء

مسارات عصبية لتخزين الأفكار والمعلومات التي يمكن استدعاءها بعد ذلك بأسابيع أو شهور أو حتى سنوات لاحقة.[xlv]

التقطيع: يحتاج المترجِم إلى إستراتيجيّة تقسيم الرسالة إلى وحدات، خاصّة عندما يسترسل المتكلم في الحديث، وإلا تعرض المترجم للإجهاد الذي يؤثّر بدوره في تركيز المترجِم.إذا "فالهدف من خلال التقسيم هو مواكبة خطاب المتكلم، وذلك بتقسيم المترجم للاسترسالات الطويلة للنص الهدف إلى وحدات قابلة للمعالجة."[xlv]، فالتقطيع هو تلك الفاصلة الزمنية التي تتخلّل اللسان اللغويّ وهي بمثابة القانون الطبيعي الذي يحكُم ضرورة مرور اللغة المترجَمة بقلب المترجِم وعقله .

* **الإستراتيجيات:** تستعمل في معالجة اللغة وشغلت حيزا واسعا من دراسات الترجمة الفورية، وتعرف بوصفها سلوك موجه يستعمل في حل المشاكل، بما في ذلك الفهم، وتحقيق التواصل الفعال، كما تستعمل الاستراتيجيات بشكل خاص في الترجمة الفورية في عملية الاستباق.[xlv]

تشير الدراسات إلى أن الإجراءات التي تطرقنا إليها من عمل الذاكرة والإستراتيجية تحدث في لحظة معيَّنة، وهذا ما افترضه كلُّ من المترجمين الفوريّين وعلماء النّفس "بأنّ المترجم الفوري قد يستفيد من التوقف المؤقت (pauses) في الخطاب المصدر لتجنب تزامن

الاستماع والتحدث."[xlv] ويمكننا أن نستدل على هذا الافتراض من خلال المقطع المترجم الآتي للرئيس السابق لمصر محمد حسني مبارك:

I address you today **(PAUSE)** to the youth of Egypt **(PAUSE)** stationed in Tahrir Square **(PAUSE)** and **(PAUSE)** nationwide I address you all **(PAUSE)** with a speech from the heart**(PAUSE)** a speech from the father to his children**(PAUSE)** to his sons and daughters.[xlv]

تدلّ الوقفاتُ المتعدّدة في ترجمة المقطع السابق ،وهي سبعة على استغلال المترجِم هذا الكمّ من الوقفات لفهم ما يتلفظ به المتكلم، وفي الوقت نفسه البحث عن الحلول أو الإستراتيجية المناسبة للترجمة. وفي ملاحظة أخرى حول مكان التوقف في المقطع السابق، فإنّها قد تختلف من مترجم لآخر وفق قدرات المترجِم، والتي قد تكون أكثر من سبعة أو أقلّ من ذلك حسب قوّة الذاكرة التي يتمتع بها المترجّم الفوريّ.

6.معايير التّرجمة الفوريّة الجيّدة:

شأن الترجمة الفورية شأن باقي أنواع الترجمة السمعية البصرية، فهي تخضع إلى النّقد والتقييم، فيُفترض بعد إتمام عمل المترجم الفوري أن يلاقي عمله مجموعة من المعايير التي هي بمثابة النقد والتقييم.وتختلف معايير التقييم في الترجمة الفورية بطبيعة الحال عن باقي الأنواع لاختلاف سيرورتها[xlv]:

* يجب أن يكون نقلا دقيقا لما يقال في اللغة المصدر.



* يجب أن تكون الرسالة خاليّة من الغموض، خاصّة عندما تكون هذه الأخيرة نفسها واضحة ومباشرة.

* يجب أن تكون الرسالة فصيحة ،وتقدم في أقصر فترة زمنية ممكنة".مرة أخرى يبرز هنا عامل الزمن بوصفه الفيصل في تحديد نوع الترجمة، لأنه إذا تأخرت الترجمة في الوصول إلى المستمع ستسقط عنها التسمية "الفورية".

* لا يمكن ،بأيّ حال من الأحوال ، أن تتضمّن التّرجمة الأفكار والمعتقدات الشّخصيّة".وهذه نقطة مثيرة للجدل ليست في الترجمة الفورية فحسب بل في دراسات الترجمة بشكل عام، ولكن تحريف الرسالة في الترجمة الفورية يكون أخطر وأوضح لسببين:

أولا: تلقى الترجمة الفورية الرواج والانتشار في المحافل الدولية وأي تغيير للرسالة من طرف المترجم يكون على المباشر وعلى مسمع الملايين من الأشخاص ِأنها شأن السترجة المباشرة للحوارات التي تسمح للمشاهد المقارنة بين الأصل والترجمة من خلال الاستماع وقراءة نص السترجة، على عكس الترجمة الكتابية.

ثانيا: غالبا ما يضمر المترجم أفكاره ومعتقداته في مجال السياسة الذي يتضمن قضايا حساسة قد تتعارض مع توجهات المترجم،فالقضايا الحساسة هي اختبار حقيقي لتركيز المترجم وتوازنه وتكون فيها درجة الفشلأكبر نسبيا من درجة نجاح المترجم في التغلب على انتمائه ومعتقداته، هذا على الأقل ما أثبتته الأحداث مؤخرا، فعلى سبيل المثال شهدت



ترجمة خطاب الرئيس دونالد ترامب Donald Trump مباشرة على قناة الجزيرة تغيير في المضمون من خلال ترجمة كلمة "الإرهاب" بمصطلح "المتطرفين والتطرف" في عبارة: "حان الوقت لكي توقف قطر تمويل الإرهاب...".[xlv]

we have to stop the funding of terrorism…the time had come to call Qatar to end its funding.

وهو تدخل مباشر من المترجم في مضمون الرسالة .

وفي ترجمة أخرى على المباشر ولخطاب ترامب كذلك على التلفزيون الإيراني قام المترجم الفوري **"نيما تشيستاز"** بتغيير مضمون الخطاب، فعندما قال ترامب أن "السلطة الإيرانية تخشى الجيش الأمريكي العظيم ثم تخشى شعبها "

"other than the vast military power of the United States, that Iran's people are what their leaders fear most."[xlv]

فقام بترجمتها على النحو الأتي: "أمريكا لديها جيش عظيم، والشعب الإيراني عظيم أيضا".[xlv]

وهو تحريف للرسالة على المباشر يوضح صعوبة التحلي بالموضوعية فيما يخص معتقدات المترجم وانتمائه.

* يجب أن يحافظ الترجمان على نبرة المتكلم بدقة"[xlv].لأن هذا يمكن من نقل ليس فقط الرسالة اللّغويّة بل أيضا الحالة النفسيّة للمخاطب من حزن، وغضب وفرح وما إلى ذلك وهي كلها جزء يكمّل الرسالة بحيث يعمد إليها المتكلم لإحداث استجابة معينة لدى المستمع.



كما أن تغيير المترجم في نبرة الصوت مقارنة بنبرة صوت المتكلم من شأنه أن يؤدي إلى سوء الفهم والتفاهم:

Are you going to solve the existing economic problems alone without foreign loans?[xlv]

الجملة أعلاه هي جملة استفهامية، ولكن هذا يتوقف على نبرة المتكلم، فقد تصبح الجملة بتغيير تركيز النبرة إلى سخرية مفادها أنك عاجز عن حل مشاكلك الاقتصادية لوحدك.على هذا الأساس فإن المترجم الذكي عليه أن يحافظ على نبرة الصوت كما هي، ويترك مجال التأويل للمستمع بمفرده.يتّضح لنا من خلال هذا الطرح أن المحادثات الإنسانية كلها خاضعة لمعايير تتجاوز الشّفرة اللّغويّة لتمسّ عناصر أخرى كنبرة الصوت ولغة الجسد بشكل عام.

خاتمة:

خلصنا في ختام هذه الورقة البحثية إلى ما يلي:

* إنّ الترجمة الفورية بوصفها أحد أنواع الترجمة السمعية البصرية، هي من أصعب أنواع الترجمة كونها لا تعتمد حصرا على التكوين والتدريب فقط، وإنما تشترط في المقام الأول وجود شخص له قدرات عقلية عالية يتقدمها ذاكرة قوية وذكاء حاد يسير عمل هذه الذاكرة.

* ظهور الترجمة الفورية جاء بفضل الملاحظات أو الثغرات الموجودة في الترجمة الفورية التتابعية، والتي تم تحسينها من خلال إعطاء ترجمة متزامنة، وأيضا تفادي إزعاج المستمعين من خلال غرفة عازلة للمترجم الفوري.



الهوامش:

[xlv]-Seen: Jorge Das Cintas, New trends in Audiovisual Translation, Multilingual Matters,2009, p 7.

[xlv]-Yves Gambier, La traduction audiovisuelle un genre en expansion, Meta: Journal des traducteurs, volume 49, numéro 1, Avril 2004, p 1.
[xlv]- Carman Millan and Francesca Bartrina, The Rutledge handbook of Translation Studies, Routledge, 2013, p 51.
[xlv]- Seen: Amr M. El Zawawy, Exploring the cognitive processes of simultaneous interpreting, Lexington Books,2019, p 2.
[xlv]-Franz Pochhacker, Introducing Interpreting Studies, Rutledge, 2004, p9.
[xlv]-ماتيو غيدار، مدخل إلى علم الترجمة، ترجمة محمد أحمد طجو، النشر العلمي والمطابع، 2011، ص 1999.
[7]-المرجع نفسه، ص199.
[8]-WeiheZhong, Memory training in interpreting, De la traduction, numéro 02 Décembre 2015, p 91.
[9]-حال أحلام، الترجمة السمعية البصرية، دار كنوز الحكمة، الجزائر، 2018، ص52.

[10]- ماتيو غيدار، مدخل الى علم الترجمة، م س، ص 202.

[xlv]-Francesca Gaiba, The origins of simultaneous interpretation: the Nuremberg Trial, Ottawa Press, 1998, p25.
[xlv]-Ibid, p 29.
[xlv]-Birgitta Englund Dimitrova, Kenneth Hyltenstam, Language processing and simultaneous interpreting, John Benjamins Publishing Company, 2000, p107.
[xlv]-Francesca Gaiba, Op.cit, p 49.
[xlv]-Cay Dollerup and Anne Loddegaard, Teaching translation and interpreting, Papers from the first Language International Conference Elsinore, John Benjamins Publishing Company, Denmark, 31 May-2 June 1991, p 233.



[xlv] - ينظر: ماتيوغيدار، مدخل الى علم الترجمة، م س، ص 200 .

[xlv] - المرجع نفسه، ص 200 .

[xlv] - المرجع نفسه، ص 201.

[xlv]-Cay Dollerup and Anne Loddegaard, Op cit, p 233.
[xlv]-Weihe Zhong, Op.cit, p 91.
[xlv]-John W.Schwieter and Aline Ferreira, The Handbook of Translation and Cognition, Wiley Blackwell, 2017, p 149.
[xlv]-Weihe Zhong, Op.cit, p93.
[xlv]-Amr M. El Zawawy, Op.cit, 8.
[xlv]-Seen: John W Schwieter, Aline Ferreira, Op cit, p 448.
[xlv]-Franz Pochhacker, Op cit, p116.
[xlv]-Amr M. El Zawawy, Op cit, p4.
[xlv]-Cay Dollerup and Anne Loddegaard, Op cit, p 235.
[xlv]-https://www.eremnews.com/news/arab-world/gcc/869392 22/06/2020.
[xlv]-https://www.bbc.com/news/world-middle-east-41347217 15/08/2020.
[xlv]-https://www.alarabiya.net/ar/iran/2017/09/22/23/06/2020.
[xlv]-Cay Dollerup and Anne Loddegaard, op cit, p235.
[xlv]-Amr M. El Zawawy, Op cit, p 236

المراجع:

اللغة العربية:

* حال أحلام، الترجمة السمعية البصرية، دار كنوز الحكمة، الجزائر، 2018.

* ماتيو غيدار، مدخل إلى علم الترجمة، ترجمة محمد أحمد طجو، النشر العلمي والمطابع، 2011.





- Amr M. El Zawawy, Exploring the cognitive processes of simultaneous interpreting, Lexington Books, 2019.
- Birgitta Englund Dimitrova, Kenneth Hyltenstam, Language processing and simultaneous interpreting, John Benjamins Publishing Company, 2000.
- Carman Millan and Francesca Bartrina, The Rutledge handbook of Translation Studies, Routledge, 2013.
- Cay Dollerup and Anne Loddegaard, Teaching translation and interpreting, Papers from the first Language International Conference Elsinore, John Benjamins Publishing Company, Denmark, 31 May-2 June 1991.
- Franz Pochhacker, Introducing Interpreting Studies, Rutledge, 2004
- Francesca Gaiba, The origins of simultaneous interpretation: the Nuremberg Trial, Ottawa Press, 1998.
- John W.Schwieter and Aline Ferreira, The Handbook of Translation and Cognition, Wiley Blackwell, 2017.
- Jorge Das Cintas, New trends in Audiovisual Translation, Multilingual Matters,2009.

المجلات:

- Weihe Zhong, Memory training in interpreting, De la traduction, numéro 02 Décembre 2015.



- Yves Gambier, La traduction audiovisuelle un genre en expansion, Meta: Journal des traducteurs, volume 49, numéro 1, Avril 2004.

مواقع الانترنت:

https://www.alarabiya.net/

https://www.bbc.com/news.

https://www.eremnews.com.



الترجمة السمعية البصرية للنص المسرحي العربي:

السترجة الفوقية لمسرحية أنتيجون للمخرج فيتولد كريزنسكي-أنموذجا-

د. قادة بحري **جامعة سيدي بلعباس- الجزائر**

الملخص:

يتناول هذا البحث ترجمة النص المسرحي العربي من حيث مفهوم الترجمة المسرحية، وبداياتها عند العرب بالاعتماد على تجارب معينة في ترجمة النص المسرحي العربي، والصعوبات التي واجهتها، كان هذا في المحور الأول، وانتقلنا في المحور الثاني للحديث عن السترجة الفوقية في العرض المسرحي، إذحددنا مفهوم السترجة وأهمية الترجمة السمعية البصرية، والهدف من البحث هو الكشف عن ملامح التجديد في آليات صناعة العرض المسرحي البديل،والذي يتم بواسطة ما يعرف بالتصور الدراماتورجي من خلال نموذج "أنتيجون" في السترجة للغة العربية التي قامت بها جمعية الإشعاع التابعة للخزانة المغربية بوجدة.وحرصنا على دراسة دراماتورجيا المخرج وأهدافه من منظور تقنية السترجة الفوقية في العرض المسرحي، كوننا ركزنا عن معرفة الرؤية الإخراجية المعاصرة "لفيتولدكريزنسكي" التي فتحت المجال لتوسع جغرافية العرض المسرحي جراء اعتماده في السترجة الأصلية من اللغة الانجليزية إلى اللغة الفرنسية على كل الخطوات الرئيسية المعمول بها في نظام السترجة في المسرح.



مقدمة:

بالرغم من محاولات التجريب الحديثة في عالم المسرح والدراما التخلي عن النص واعتباره مجرد عنصرا من عناصر العرض، إلا أنه يعد إحدى الركائز الأساسية الثابتة في العمل الفني، ويشكل النص جوهر العمل المسرحي، إذ لا يمكن لحرفية الفنان المتقنة سواء على الكتابة أو الإخراج إنقاذ العمل إذا افتقد النص الجيد، ولعل المتتبع للحركة المسرحية في الوطن العربي يرى أن الانطلاقة الحقيقية لولادته بدأت مع اللبناني مارون النقاش بترجمة مسرحية البخيل لموليير الفرنسي عام 1848م.

وتعتبر الترجمة أحد العوامل البارزة التي ساهمت في تطور الحركة المسرحية العربية، حيث انطلق الرواد الأوائل في خلق مسرح محلي استنادا إلى النصوص العالمية، فقاموا بترجمتها، ومع ظهور مسرح الصورة في وقتنا المعاصر أصبحت لغة الحوار وحدها لا تكفي، لذا كان لزاما العمل على ترجمة النص من خلال عناصر العرض المسرحي الأخرى، كالإضاءة، الموسيقى، حركة الممثلين، ...الخ، وجعلها تخاطب بواسطة لغة الخشبة العين والأحاسيس، لترسم عالما افتراضيا قائما على تحقق متعة المشاهدة الحية للعرض ومفردات الفضاء السينوغرافي. وعلى هذا الأساس نطرح الإشكال الآتي: **هل نجحت تجربة ترجمة النص المسرحي العربي، وما الآليات التي تعتمد عليها السترجة الفوقية في العرض المسرحي؟**

للإجابة عن هذا الإشكال قسمنا هذه الورقة البحثية إلى محورين أساسيين:



- المحور الأول(ترجمة النص المسرحي العربي): مفهوم الترجمة، وبدايات الترجمة المسرحية العربية، وأهم الجهود في ترجمة النص المسرحي العربي.
- المحور الثاني (السترجة الفوقية في العرض المسرحي): مفهوم السترجة، آليات السترجة، تحليل لعرض مسرحية أنتيجونللمخرج فيتولد كريزنسكي.

1/ المحورالأول:

1.1مفهوم الترجمة:

إن الترجمة في أغلب الأحيان تجسد الطريقة المثلى التي يمكن بها نشر فن من الفنون، أو علم من العلوم، وتعني النقل من لغة إلى لغة أخرى، وهي حسب ما ورد في كتاب نظرية الترجمة لمحمد عناني: "أن يقوم المترجم بتحويل نص مكتوب أصلي original وهو ما يسمى بالنص المصدرsource text في اللغة اللفظيةverbalالأصلية إلى نص مكتوب يسمى النص المستهدف targettext، وهذا النوع ينتمي إلى ما يسمى بالترجمة بين لغتين inter lingual translation"[xlv]، يظهر من القول حرص القائمين على الاشتغال في مجال الترجمة على الاهتمام بعامل اللغة عند إعادة الصياغة، والتركيز أثناء القيام بتفسير العلامات اللفظية بأخرى، ناهيك عن مراعاة نظام العلامة اللغوي عند القيام بالترجمة البديلة.



و"الترجمة نشاط ثقافي معرفي، ظهر مع حاجة الإنسان إلى البحث عن وسيلة يحقق بها التفاهم بين اللغات الإنسانية المختلفة، ثم ما لبث أن تطور هذا النشاط الإنساني، وأسس له شكلا منهجيا، عبر تاريخ الحضارات المختلفة"[xlv]، هذا بغية تحقيق أهم أسس التبادل الفكري والثقافي والعلمي بين الشعوب.

وقد تطورت دراسات الترجمة مع مطلع القرن الحادي والعشرين، رغم أن البدايات الأولى ظهرت مع "شيشرون"، إذ تعد القواعد التي وضعها من الناحية التاريخية أول المعالجاتالنظرية المدونة للترجمة[xlv]، حيث حاول ضبط مجموعة الأسس اللغوية والجمالية المعمول بها في حقل الترجمة، إلى جانب"هوراس"، وكان ذلك في القرن الأول قبل الميلاد، وهذا ما أشارت إليه حال أحلام في حديثها حول أهم المحطات التي مرت بها الترجمة قائلة: "أن الترجمة بدأت في شكلها الشفهي قبل أي شكل آخر من مظاهر الترجمة في أقدم العصور، ومارسها الناس لشتى الأغراض بأسلوبها التتابعي...، وتنوعت مابين دبلجة صوتية(سمعية)، وترجمة مكتوبة في أسفل الشاشة(بصرية/مرئية)"[xlv]، وبهذا تمثل الترجمة فعلا تأويليا باعتبارها عملية ذهنية وإدراكية معقدة، تتطلب ثقافة وممارسة شاسعة من لدن المترجم المسرحي، وهذا ما سنقف عليه في ولوجنا عنصر الترجمة المسرحية.



2.1 بدايات الترجمة المسرحية العربية:

إن الحديث عن الترجمة المسرحية بوصفها إبداعا فيه شيء من المبالغة أحيانا لدور المترجم، بقدر ما فيه أيضا نوع من التقصير في حق المؤلف الأصلي، إذا ما تم النظر إلى الجهد الذي يقوم به أثناء مرحلة التأليف والإبداع، و"لقد بدأت حركة الترجمة عن المسرح العالمي في الوطن العربي نشاطها مع أواسط القرن التاسع عشر"[xlv]، حيث شكلت الأسلوب المتفرد في ترسيخ النشاط المسرحي؛ وتتضارب آراء النقاد وتختلف حول أول من قام بترجمة أول نص مسرحي عربي، بين من يرجعونه لرائد المسرح العربي مارون النقاش، وعلى رأسهم أبو الحسن عبد الحميد سلام إذ يقول:"يعود الفضل في أول عرض مترجم بتصرف عن المسرح الفرنسي والأوروبي بشكل عام للبناني مارون النقاش، الذي قدم في حديقة منزل الأسرة مسرحية(البخيل) للكاتب الكوميدي الفرنسي الشهير"موليير"، ثم تبعها ببعض العروض المقتبسة والمعدة عن قصص عربية"[xlv]، ونشير هنا أن هذا العرض المسرحي كان نتيجة لانفتاح العرب على المشهد الغربي بكل تفرعاته، حيث وجد المثقف العربي أن الحاجة تدعوه إلى استيراد هذا الفن، ومحاولة تعريبه في مجتمعنا لترسيخ الهوية العربية بشكل عام.

وعلى النقيض نجد "محمد مندور" يؤكد أن ظهور:" حركة الترجمة الأمينة كان في أوائل هذا القرن(يقصد القرن العشرين20م)، وكان رائدها في عالم المسرح الشاعر الكبير خليل مطران، وإن يكن قد أدخل بعض التعديلات التي رأى في إدخالها ما يتفق مع إمكانيات



مسرحنا العربي، وتبعه أو شاركه في هذه الحركة إبراهيم رمزي، وطه حسين، وغيرهم من كبار أدبائنا"[xlv]. بحيث كان هدفهم نشر الفن المسرحي في البيئة العربية بكل ما تحمله من مقومات وجذور تراثية مثلما قام به الرواد الأوائل الذين حاولوا التأصيل للمسرح العربي أمثال: سعد الله ونوس، توفيق الحكيم، علي عقلة عرسان، أبو خليل القباني،...الخ، وبالعودة للحديث رواد الترجمة المسرحية يذكر لنا تاريخ المسرح العربي مجموعة من المؤلفين والكتاب الأوائل لترجمة النصوص المسرحية الأوروبية، عكفوا على نقلها من لغتها الغربية إلى لغتنا العربية منهم:أديب إسحاق، عبد الرحمن بدوي، لويس عوض، محمد عوض محمد، حسين مؤنس، فايز إسكندر، فتحي العشري، جلال العشري، أنيس منصور، صلاح عبد الصبور، عبد الغفار مكاوي، وحيد النقاش، إسماعيل محمد إسماعيل، كمال ممدوح حمدي، نعيم عطية، إلى جانب خليل مطران، ومارون النقاش، وطه حسين، وإبراهيم رمزي، وقد سبق الإشارة إليهم من قبل[xlv]، بحيث لم تكن هناك طريقة غير الترجمة ينقل بها الإبداع المسرحي، باعتباره وافد إلينا من بيئته الأوروبية اليونانية أصل نشأته بأسلوب النقل.

ولابد من الإشارة هنا إلى نقطة مهمة، ألا وهي أن جل هذه الأسماء برزت في كل: مصر، والعراق، والكويت، في الفترة ما بين الستينيات إلى الثمانينات، ويعود السبب في ذلك لتطور ونهضة الطباعة والنشر في المجال الثقافي عامة، ومنه المسرحي، على عكس دول



المغرب العربي الذي عرف بروز فئة قليلة نذكر منهم: "توفيق عاشور " ، و"عز الدين المدني" في تونس، و"كاتب ياسين"، و"مصطفى كاتب" في الجزائر، و"مصطفى القباح" في المغرب، ولا يمكننا الجزم أن رواد الترجمة المسرحية العربية الأوائل قد نجحوا في اكتساب الوسائل الكافية التي تمكنهم من إتقان العملية المسرحية الإبداعية، خاصة على صعيد الكتابة الدرامية.

ويتطرق" محمد يوسف نجم" للحديث عن تقييم المحاولات الأولى في الترجمة المسرحية العربية قائلا:"تؤكد المصادر التاريخية وجود بعض المحاولات المبكرة في بدايات المسرح المصري لترجمة النصوص المسرحية العالمية، ترجمة أدبية جادة ورصينة، لكن هذه المحاولات لم يكتب لها النجاح وقت ذاك، لأن الجمهور لم يكن مهيأ بعد لتلقي هذا الشكل الجاد من الدراما، لاسيما في ظل تسيد الفنون الغنائية والاستعراضية على المسرح"[xlv]. ومع تطور جهود الترجمة المسرحية المعاصرة، فقد أدت دورا حضاريا وعلميا فعالا عبر التاريخ، كما أدت دورا أساسيا في الربط بين الماضي والحاضر، كون تراث الحضارات تم تناقله عبر السنين بفعل رافد الترجمة، وكون جهودها حول "فن المسرح كان أكثر أهمية وأقوى تأثيرا، إذا ما قورن بدورها تجاه الفنون، فبهذا حققت حركة الترجمة المعاصرة ما لم تتمكن من تحقيقه أختها الأولى "حركة الترجمة الكبرى"، وقت ازدهار الحضارة العربية في ظل الدولة العباسية"[xlv]، وبهذا الدور الذي لعبته فقد تجاوزت الترجمة المسرحية المعاصرة عقبات نقل



هذا الفن واستحداثه في بيئتنا العربية؛ وبالتالي تجاوزت الآراء التي تقول بعدم تقبل البيئة العربية لأي فن جديد وافد إلينا.

ذلك أن الترجمة المسرحية شكلت همزة الوصل والرابط بين الأمة العربية وبين المسرح العالمي، إلا أنها لم تصل مرحلة النضج والابتكار، ولم تبلغ مرحلة الازدهار إلا في أواسط النصف الثاني من القرن العشرين، لتنتقل من مرحلة البدايات الركيكة والعشوائية إلى التطور في صور مختلفة من الاقتباس، والإعداد، حتى وصلت إلى الصورة النموذجية للترجمة الأدبية الراقية[xlv]، ومن ناحية أخرى لم تقتصر جهود الكتاب في الترجمة المسرحية المتعلقة بالنصوص الأجنبية، بل امتد الأمر إلى ترجمة أمهات الكتب العالمية في الأدب المسرحي، حتى يستفيد دارسي هذا الفن من مواكبة التطورات التي تطرأ على العملية الإبداعية في كل تخصصاتها، من كتابة، وإخراج، وتلقي، ...الخ.

3.1صعوبة ترجمة النص المسرحي العربي:

برزت ترجمة النصوص المسرحية كثقافة جديدة في الوطن العربي، ولا يختلف اثنان على أن المسرح العربي واجه صعوبات كبيرة في الانتشار، ويعود السبب في ذلك كون الفنون الأدبية الأخرى(كالرواية والقصة والشعر) هي فنون فردية، وعلى النقيض من ذلك يتطلب فن المسرح جهدا وعملا جماعيا كبيرا، وهذا ما يؤكده إبراهيم حمادة في مؤلفه طبيعة الدراما، إذ يقول:"إن فن المسرح ليس هو التمثيل ولا النص،وليس هو المنظر ولا الرقص، ولكنه

يتكون من كل هذه العناصر التي تؤلف هذه الأشياء: من الفعل الذي يعد روح التمثيل الصميمية، والكلمة التي هي جسم المسرحية، والخط واللون وهما خير ما في المنظر، والإيقاع الذي يعد جوهر النص"[xlv]، مما سبق يظهر لنا أن الإبداع المسرحي يشتمل على عناصر متنوعة، تجسد العرض الذي يقدم إلى الجمهور في فضاء موظف فنيا وتقنيا من طرف المبدع(مهما كان مجال ممارسته- مؤلفا، ممثلا، مخرجا، سينوغراف، موسيقي، ...الخ)، لإيصال خطابه المسرحي للمتلقي، وبهذا يعد النص المسرحي في أغلب الأحيان العنصر المهم في العملية المسرحية كونه يشكل منطلقا لإعداد الفرجة الفنية بكل ما تحمله من أبعادا فكرية وجمالية، رغم مناداة العديد من المخرجين المعاصرين التخلص من النص، واعتباره عنصرا ثانويا.

ولم يعد النقد المسرحي العربي مقتصرا على مساءلة النص الدرامي وتحليل عناصره فحسب، بل أصبح يهتم في التعامل مع الظاهرة المسرحية في أوسع نطاق لها، و"أصبحت الثقافة المسرحية كلا متكاملا لا يمكن أن نفصل فيها الممارسات الإبداعية من الحلقة الأولى في التأسيس، والمتمثلة في إنتاج نص المسرحية بصيغته الأدبية، ومرورا بالتحول الإبداعي من النص المكتوب إلى العرض الدرامي المرئي"[xlv]، يتضح من القول أن ترجمة النص المسرحي العربي حين تصدر من مؤلف ومبدع مسرحي بكل ما يمتلك من رؤى فكرية وفنية تجسد أحد أهم أنواع الخطاب النقدي، وهو ما يتحقق مع الصورة البصرية في العرض المسرحي،



وهذا ما يفرض في مجال ترجمة النصوص المسرحية ضرورة التزام القائمين بمثل هذا العمل الفني بقواعد وأصول الترجمة الأدبية، والسعي على إعادة صياغة وخلق الإبداع المسرحي المترجم، ومراعاة طرق تأويله وتفسيره بما لا يتعارض وأسس الإبداع والتأليف الدراميين.

ويؤكد محمد مدني:"أن الناقد المسرحي حينما يقدم على ترجمة نص مسرحي ما فإن ترجمته لهذا النص- بوصفها عملا تحليليا تركيبيا في وقت واحد- سوف تحمل بعضا من ملامح رؤيته النقدية ووعيه الفني، أو على الأقل ستتأثر في جزء منها ببعض ملامح هذه الرؤية المنهجية، وبعض مكونات هذا الوعي"[xlv]، يقودنا هذا القول للحديث عن مدى نجاح المترجم في اختيار النص المسرحي المحدد من حيث الشكل والبناء، أو الفترة الزمنية التي يحاكيها النص الأصلي وصدر فيها، إلى مدى رؤيته الفنية للنص أثناء القيام بترجمته، ناهيك عن الاهتمام الذي يوليه بأدوات فن الترجمة المسرحية وجمالياتها.

ومن بين التجارب في مجال ترجمة النص المسرحي نذكر تجربة "عبد الرحمن بدوي"، حيث يؤكد "نبيل الحفار"أن بدوي :"ترجم ما ينوف عن العشرين مسرحية معظمها عن المسرح الألماني، كمسرحيات غوته، وشيللر، وبرتولدبريشت، لكن هذه المسرحيات المترجمة لم تجسد على خشبة المسرح لأسباب متعددة"[xlv]، ولعل أهم هذه الأسباب حسب رأينا هي عدم استعمال الأسلوب المسرحي الجيد، ناهيك عن عدم القدرة في المحافظة على الشحنات الدرامية التي رسمها الكتاب في النصوص الأصلية، والتقارب الكبير في التراجم



نتيجة لتطابق لغة شخصيات النصوص المترجمة، دون مراعاة الانتماء الاجتماعي والثقافي في أبعاد الشخصيات الدرامية التي رسمها المؤلفين الأصلين في نصوصهم. وإذا سلمنا أن الحوار في النص المسرحي هو"الوسيلة الوحيدة أمام المؤلف لخلق أجواء الأحداث وكل ما يحيط بها من التفاصيل المرتبطة بالشخصيات وعوالمها في الزمان والمكان، لأدركنا مدى الإجحاف الذي تلحقه الترجمة القاصرة بالأصل، ولفهمنا أيضا السبب في ابتعاد المخرجين المسرحيين عن كثير من النصوص المترجمة"[xlv].

ذلك أن النص المسرحي المترجم قد يعيق الممثلين من تمقصأدوارهم، وبالتالي لا يستطيع المخرج صناعة العرض المسرحي، وتقديم اللغة البصرية للجمهور، وعلى النقيض من ترجمة بدوي نجح الشاعر، والكاتب المسرحي "عبد الغفار مكاوي" في ترجمة بعض مسرحيات بريشت، ولقت تألقا غير مسبوق أثناء تجسيدها على خشبة المسرح، نتيجة لفهمه العميق للغة المسرح من جهة، ولمتطلبات الحوار ومستوياته المختلفة حسبما ما يمليه منطق الشخصيات، ويؤكد "نبيل الحفار" في حديثه عن أمانة المترجم تجاه فكر المؤلف قائلا أن:"ترجمة المسرح، مقارنة مع الأجناس الأدبية الأخرى، كانت مرضية نوعا ما، فالمصريون، ومنذ الستينيات اهتموا بهذا الجانب، وترجموا المسرح الألماني عن اللغة الانجليزية، أو الفرنسية، لأن العارفين بالألمانية كانوا قلة، وانتبهوا إلى أهمية هذا المسرح والأسماء الكبيرة المبدعة فيه، ولاسيما في القرن العشرين، فقدموا ترجمات هامة من روائع سلسلة المسرح



العالمي، وبعض المحاولات القليلة التي قدمت في سوريا"[xlv]، يدل هذا القول على وجوب مراعاة مترجم النص المسرحي العربي عن المسرح الغربي، ضرورة التفكير في حوار الممثل، لذا لابد أن تتسم لغة الترجمة بالدقة، والوضوح ، والبساطة ليفهمها المتلقي، وتتعدد النماذج في مجال ترجمة النص المسرحي العربي عموما، وفي هذا السياق سنحاول الوقوف على ترجمتين مسرحيتين لنص "يرما" لكاتبه الاسباني "لوركا"، لكل من المصري "وحيد النقاش"، والتونسي"توفيق عاشور"، على مستوى الإرشاد الافتتاحي:في ترجمة الأول(وحيد النقاش) عند ارتفاع الستار تبدو يرما نائمة، وعند قدميها توجد سلة عمله، في حين في ترجمة الثاني(توفيق عاشور) عند رفع الستار تبدو يرما نائمة وعند قدميها سلة خياطة، تبدو حسب وجهة رأيي الترجمة الثانية أدق، وأكثر وضوحا من الأولى، نتيجة لمعرفتنا نوع عمل شخصية "يرما"، ولوضوح الترجمة، على عكس الترجمة الأولى التي فيها لبس وغموض يؤثر على متلقي النص المسرحي المترجم، وبالتالي فالهدف الأساسي الذي يعكف المترجم المسرحي على تحقيقه هو أن يجسد هذا النص نجاحا أمام الجمهور، مما يجعله يركز على الأفعال والأدوار التي سيقوم الشخصيات بتقمصها، وليس الأوصاف، أو التوضيحات التي تتصل بالنص، وهذا الخطأ يقع فيه كثير من المؤلفين أثناء الترجمة المسرحية، إذن كانت هذه نظرة حول الصعوبات التي يواجهها المخرج المسرحي في تعامله مع النص المترجم، والذي لاتكتمل إنتاجيته إلا من خلال الانتقال إلى مرحلة إبداعية ثانية،



تستعمل فيها وسائل فرجوية بصرية وسمعية أثناء العرض، وهذا ما سنتناوله في الشق الثاني من هذا البحث، في حديثنا حول السترجة الفوقية في العرض المسرحي من خلال نموذج مسرحية أنتيجون.

2. السترجة الفوقية في العرض المسرحي:

سنتطرق في البداية إلى ذكر أهمية الترجمة السمعية البصرية ومفهوم السترجة، ثم ذكر الآليات التي تعتمد عليها، وننتقل إلى الحديث عن العرض المسرحي البصري وما طرأ عليه من تطورات نتيجة لإدخال التقنيات الرقمية، بما أصبح يعرف بمسرح الصورة الذي يتشابه في تلقيه مع الفيلم السينمائي.

1.2 أهمية الترجمة السمعية البصرية ومفهوم السترجة:

يعتمد المجال السمعي البصري على الصورة كأداة بارزة في نقل محتويات متنوعة لكل شعوب العالم بشكل دائم، ولقد تعددت الدراسات حول مجال الترجمة السمعية البصرية التي شهدت تطورا لافتا خاصة في العقد الأخير من القرن الماضي، حيث"أصبحت الوسائل التكنولوجية وسائل تساعد في عملية الترجمة وتعليمها، ومن الطبيعي أن تدفع هذه التطورات من يهمهم تعليم الترجمة السمعية البصرية وإعداد مترجمي الغد في ظل الثورة التكنولوجية والرقمية"[xlv]، يتضح من القول الحاجة الماسة إلى الترجمة السمعية البصرية



بميادينها المختلفة، كونها من الضروريات التي يحتاجها الإنسان لمواكبة الركب الحضاري، والتطور التكنولوجي في زمن العولمة وكثرة الإنتاج الإعلامي مما يجعلها تتصف في كثير من الأحيان أنها إعادة صياغة، وتقليد. وتظهر أهميتها- أي الترجمة السمعية البصرية- باعتبارها تمزج بين عنصري الصورة والصوت معا، لذا فهي تتصل بترجمة المواد الإعلامية من المرئيات والصوتيات، وتوصف بالترجمة الخاصة بوسائل الإعلام السمعية البصرية، من أفلام، وأشرطة وثائقية، ...الخ، وظهر في الفترة الأخيرة نوعا جديدا بما يعرف بالسترجة الفوقية في المسرح.

وتعتبر السترجة من أهم فروع الترجمة السمعية البصرية، وهي من أصعب المهام التي يواجهها المترجم(المسرحي)نتيجة لطبيعتها السيميائية، كون اختصاص ممارستها يمزج بين عنصري الصوت والصورة في آن واحد، والإشكال الذي يطرح نفسه هنا هو: مامدى تأثير العرض المسرحي أنتيجون في المشاهد من خلال توظيف تقنية السترجة الفوقية؟، وقبل هذا تعد السترجة"شكلا من أشكال الترجمة السمعية البصرية، وهي تخضع لعدة قيود(كالانتقال من لغة/ثقافة إلى أخرى...يمكن أن تكون ترجمة مصحوبة بحوار بلغة أجنبية أو كتابية للحوار..."[xlv]، أما عن بداياتها في العالم، فقد وظفت في السينما منذ المراحل الأولى في عهد السينما الصامتة نتيجة لعجز الممثل رغم اعتماده على عنصر الحركة والإيماءات في تبرير التغيير الذي يطرأ على مشاهد الفيلم، وكان أول استعمال لها من قبل المنتج الأمريكي



"Eduard S.porter" عام 1903م في فيلمه Uncle'sTom's[xlv]، إذ استعملت كنصوص إضافية بين مقاطع الفيلم الصامت على الشاشة، حيث يتم عرض السترجة بعد القيام بإيقاف الفيلم لتسهيل فهم الأحداث، إلى جانب إزالة الغموض لدى المشاهد. وقد أخذت عدة تسميات في الوطن العربي، كالترجمة المرئية عند المشرق والخليج العربي، في حين عرفت بمنطقة المغرب العربي بالترجمة النصية، والترجمة الكتابية.

أما أول من اقترح هذه التسمية عند العرب لتعريب للمصطلح الفرنسي "Sous-titrage"، فهو المترجم حميد العواضي[xlv]، ورأى فيه عملية ترجمية كتابية للنص المنطوق، وبالتالي يتحقق الإبداع والذوق الجمالي في العرض البصري، دون المساس بأي عنصر من المؤثرات الصوتية للعرض الأصلي.

2.2 أنواع السترجة: تختلف أنواع السترجة على حسب ميدان توظيفها واستعمالاتها، ونجدها تختص بنظام اللغة، ويمكننا حصرها في مايلي:

-السترجة ضمن اللغة نفسها: وهي سترجة الحوار المنطوق وتحويله إلى حوار مكتوب على شكل جمل أسفل الشاشة، بما يسمى السترجة الداخلية موجهة بالدرجة الأولى لفئة الصم وضعاف السمع.



-السترجة ثنائية اللغة وبين لغتين: يتم في هذا النوع إضافة سترجات للحوارات المنطوقة في أسفل الشاشة، وهو المعمول به بكثرة في القنوات الفضائية أثناء عرض الأفلام السينمائية، حيث يقوم نشاط السترجة بدمج لغتين مختلفتين.

-السترجة على المباشر: يستخدم هذا النوع في المؤتمرات، والخطابات الرئاسية في شاشة التلفزيون أثناء الحوارات المباشرة، من خلال إضافة سترجات على المباشر.

-السترجة الفوقية: تعتمد على السترجة داخل نظام اللغة الواحدة، أو عدة لغات، وهي بذلك تعرض على الشاشة مباشرة في دور الأوبرا والمسارح، حيث يتم تخصيص مكان فوق جدار خشبة العرض، وتكتب على شكل سطر واحد مستمر ومتواصل، وبأشكال ضخمة[xlv]، من هنا تظهر أهمية السترجة نتيجة للدور الفعال الذي تقوم به في تحسين وتطوير قدرات الأفراد في ميادين عديدة: كالقراءة خصوصا إذا كان المشاهد ثنائي اللغة، حيث يكتسب الكثير من المصطلحات والمعلومات، بواسطة الرابط اللغوي الذي يربط مابين الثقافات.

وتظهر الغاية من توظيف تقنية السترجة الفوقية في العرض المسرحي في ترجمة المحتوى النصيأو الشفهي الذي يظهر على الصورة البصرية والمرئية للمشاهد وفق نظام العرض المختلف عن الكلاسيكي، ويكون ذلك وفق نظام الشاشة بلغة مختلفة عن لغة الحوار الأصلي، وهذا ما سنراه في العرض المسترج "أنتيجون".



3.دراسة تطبيقية للسترجة الفوقية في العرض المسرحي أنتيجون للمخرج فيتولد كريزنسكي:

1.3بطاقة تقنية للمسرحية:

مسرحية أنتيجون هي في الأصل للكاتب اليوناني سوفوكليس، وأعاد كتبتها جان أنوي الكاتب المسرحي الفرنسي عام 1942م، عرضت لأول مرة سنة 1944م، ونشرت بعد عامين من ذلك أي عام 1946م، وهي تراجيديا كلاسيكية أسماها جان أنوي بما يسمى المسرح الأسود الجديد، كونها كتبت في فترة الحرب العالمية الثانية واجتياح ألمانيا لفرنسا، ومتأثرا برائد المسرح الملحمي برتولدبريشت(الذي قام أيضا بإعادة كتابتها)[xlv] .

أما على صعيد الإخراج، فقد قام بإخراجها فيتولد كريزنسكي عام 2003م، ومزجها في قالب موسيقي غنائي، وقد قام بعرضها بنظام السترجة الفوقية من الانجليزية إلى الفرنسية، كونه دراماتوج اشتغل على إعادة وضع أسس جديدة للمسرح وفق تقنيات الدراماتورجيا البديلة وهذا ماسنراه في تحليلنا للعرض المسترجعربيا طبعا، كون النموذج الذي بين أيدينا هو للترجمة التي قامت بها جمعية الإشعاع التابعة للخرانة المغربية الكائن مقرها بوجدة سنة 2012م، والموجهة لذوي الاحتياجات الخاصة من فئة الصم والبكم والمكفوفين[xlv]، وقد تم اعتماد نظام إلكتروني في السترجة، وهنا لابد من الإشارة إلى أن التقنيات التي يعتمد عليها في السترجة الفوقية لم يحترم، كونها وضعت مثل السترجة التي توظف في السينما، ويعود هذا حسب رأينا لعدم الإطلاع على التجارب المعاصرة في توظيف التقنيات المعاصرة في



مجال الإبداع المسرحي من جهة، ولعدم التخصص من طرف ناشطي الجمعية وجهلهم لتقنية السترجة الفوقية في المسرح، وتجدر الإشارة أيضا أننا بحثنا مطولا في العروض المسرحية العربية المعاصرة عن تجارب في هذا الاتجاه ولم نعثر على نماذج للسترجة، كونها حديثة العهد في المسرح، إلى جانب اعتمادها على إمكانيات متطورة في مجال التصوير السينمائي.

2.3 ملخص وأحداث عرض مسرحية أنتيجون وفق الاعتماد على تقنية السترجة:

بدأ العرض المسرحي للمخرج "فيتولد كريزيسكي"بتمهيد (برولوغ-prologue)، يقدم فيه الراوي شخصيات المسرحية، ويشرح فيه للمشاهد بواسطة تقنية السترجة الأحداث التي ستقع، وجاء التقديم على لسان شخصية الراوي:

"أنتيجون الشابة الهزيلة الجالسة هناك وهي صامتة تفكر أن تكون أنتيجون وتنبثق من الشابة السمراء والمنغلقة على نفسها، التي لم يأخذها من العائلة على محمل الجد، تقف وحيدة أمام العالم...في وجه عمها الملك كريون، تفكر أيضا أنها ستموت وأنها شابة وقد كانت تحب أن تعيش. اسمين جميلة شقراء، ايمون ابن كريون خطيب انتيجون، لديه ميول للرقص والألعاب يحب السعادة والنجاح، معجب باسمين كونها أجمل من أنتيجون.كريون الملك متعب ذو شعر شائب ورجل صلب ولديه تجاعيد، كان قبل أن يموت أخوه أوديب وأباؤهاإييوكلوبولينيس يهوى الكتب، والغلام طفل صغير دائما يرافق كريون لكنه لا يستطيع مساعدته، المبعوث الذي يقوم بإعلام موت ايمون، لايحب الثرثرة ومخالطة



الآخرين.الرجال الثلاثة(الحراس)أشخاص لديهم عائلة، وهموم كالجميع(يمسكون المهتمين)مجردون من أية مخيلة، هم معاونون أبرياء وراضون بأنفسهم، وبالعدالة يعملون لدى كريون" [xlv]، وتجدر الإشارة أن شخصية الحاضنة لم يتم ذكرها في التقديم رغم الدور الكبير الذي تقمصته وأدته في العرض، "كريون" ملك طيبة خالها في الأصل وليس عمها كما وظفه المخرج.

تعتبر تقنية البرولوغ، وتوظيف شخصية الراوي من بين أهم التجديدات التي أحثها ولجأ إليها المخرج في المسرح المعاصر، وقد ظهرت مع "برتولدبرشيت" رائد المسرح الملحمي، وقد سبق وأن أشرنا أنه عمد إلى إعادة كتابة "أنتيجون"في قالب ملحمي، والأحداث التي جرت في العرض المسترج الذي هو موضوع الدراسة، تبدأ حين تقرر "أنتيجون" بطلة المسرحية مخالفة أوامر الملك "كريون" ملك طيبة، ومحاولة دفن أخيها "بولونيكيس"، بل وأقسمت بالآلهة رغم إقرار الملك معاقبة كل من يحاول عصيان أوامره، وانتهج "كريون" معها أساليب متعددة، كالترغيب تارة، والترهيب تارة أخرى [xlv].

وتظهر قوة الإرادة لدى شخصية "أنتيجون"، فيقرر الملك سجنها، وفي هذه الأثناء يظهر العراف "تيريسياس"لينبئه بفعلته وينذره بسوء العاقبة نتيجة لغض الآلهة، فيقرر أن يعدل "كريون" عن قراره ويتجه لإطلاق سراحها، ولكن عندما ذهب لينفذ العفو وجدها قد



شنقت نفسها، ويعلم أيضا أن ابنه"ايمون" انتحر من أجل خطيبته وحبيبته "أنتيجون"، وكذلك أخبر بانتحار زوجته من أجل ولدها، كانت هذه أهم أحداث العرض المسرحي.

3.3 دراماتورجيا المخرج وأهدافه من منظور تقنية السترجة الفوقية في العرض المسرحي:

فتحت الرؤية الإخراجية المعاصرة "لفيتولدكريزنسكي" المجال لتوسع جغرافية العرض المسرحي لدى المشاهد، لاسيما وأن العرضالبصري الذي يعتمد على السترجة الفوقية يحاول تبني القيم الجمالية الخاصة بالتشكيل الصوري لخطاب العرض بما يتلاءم مع لغة الحوار المسرحي المعاصر، عكس المفهوم القديم للدراماتورجيا حيث كان يمثل النص المسرحي القوة الكامنة داخل العملية المسرحية، ذلك أن الكتابة المسرحية الكلاسيكية كانت تبنى على أساس مبدأ الوحدات الثلاث(وحدة الزمان، وحدة المكان، وحدة الحدث)، وينتهج الكاتب في بناء الصراع على العرض لتقديم الشخصيات، وتفسير طبيعة الصراع، ثم يتأجج منحنى الحدث في انقلابات متباينة ضمن حبكة موحدة تدور حول الصراع، ولكن في هذا العرض عمد المخرج إلى تقديم إيحاءات وعلامات سياقية، أو ما وراء نصية للمشاهد ليشارك في فهم الإطار العام للمسرحية، وبالعودة إلى العرض المسرحي، والرجوع إلى النص الدرامي من خلال حوار"أنتيجون"، وشخصية المرضعة يتضح لنا الجو العام لما قبل الانتحار، وملاقاة "أنتيجون" حبيبها "ايمون":

"أنتيجون: لن أنام ثانية هذا الصباح.



المرضعة: في الرابعة صباحا؟بل لم تكن الرابعة صباحا بعد، عندما نهضت لأرى ما إذا كان الغطاء قد انحسر عنها، فوجدت سريرها باردا ولا أحد فيه.

أنتيجون: أتظنين أنه جميل أن أنهض كل صباح هكذا، وأن أكون أول فتاة تخرج من بيتها؟

المرضعة: في الليل !لقد كان الوقت ليلا !تريدينني أن أصدق أنك كنت تتنزهين، كذابة من أين تأتين؟...

أنتيجون:(بصوت وديع) نعم كنت على موعد.

المرضعة: هل تحبين؟

أنتيجون:(بشكل غريب، وبعد سكوت) نعم، نعم، المسكين أن لي حبيبا"[xlv]، مما سبق يتضح لنا أفق التمسرح في سياق النص المسرحي يتجسد وفق آليات تكوين الصورة البصرية من جهة، والرؤية الإخراجية للمخرج في ظل ظهور الدراماتورجيا البديلة وجمالية التقنية الرقمية في العرض وفق السترجة الفوقية في المسرح من جهة ثانية.

ثم إن مراحل إعداد النص المسرحي لهدفه تجسيده على خشبة المسرح يتطلب اكتساب مهارات تقنيات الترجمة المسرحية كما قد سبق التطرق إليها في القسم الأول من هذا البحث، حيث يتم إجراء التغييرات والتحويرات طبقا لما يمليه الدراماتورج والمخرج أثناء فترة التمارين التدريبية، وهذا ليتم تأسيس علاقة بين الطرفين(النص-العرض)، الأمر الذي يضفي

على النص أشكالا جديدة قابلة للتأويل، إذ تتوالد علامات مسرحية متميزة تكشف عن الإنتاج التأويلي الذي يحقق التقارب بين الرؤية الفكرية للمؤلف والرؤية الإخراجية للمخرج، وعن أهمية السترجة الفوقية في عرض أنتيجون فقد نجحت في جعل المشاهد يتذوق جماليات التوظيف السينوغرافي فوق الخشبة بالرغم من بساطة الديكور إذ لا يتوفر سوى ثلاثة أبواب متشابهة، وفي منتصف الصالة نجد درج صغير، ناهيك عن مقعدان يتوسطها مسبح[xlv].

وعلى العكس تماما، لعبت الإضاءة دورا هاما في جلب انتباه المشاهد، مابين خافتة إلى ساطعة في معظم فترات العرض المسرحي المسترج، ففي البداية ساطعة لعرض الأحداث من طرف الراوي، ثم خافتة للدلالة على وقت الفجر المصاحب لاستيقاظ "أنتيجون" بطلة المسرحية، ووظفت ساطعة مرة أخرى أثناء خروجها لدفن أخيها، وعلى العموم سيطرت الإضافة الخافتة في معظم فترات العرض في رمزية من المخرج لإظهار لتعامل المخرج المسرحي مع الإبداع المسرحي بأدوات وأساليب حديثة التي قد ساهمت في ظهور وظائف مسرحية جديدة: كالسينوغراف،والدراماتورج، وتقني الإضاءة، ومصمم الديكور، والأزياء...الخ. وكان ذلك بمثابة إعلان لميلاد نص المخرج المسرحي والتعامل معه باعتباره نقطة انطلاق نحو تأسيس رؤية جديدة للعرض المسرحي، أو بصيغة أخرى البحث عن الكيفية التي تتيح للمخرج الانتقال من النص إلى العرض أو منه بحثا عن الكتابة



السينوغرافية خاصة وأن العمل على الركح يضفي نظرة أخرى على النص، وتعد السترجة الفوقية كغيرها من التقنيات أحد أبرز ملامح التجديد في ظل سيطرة التكنولوجيا والرقمنة.

إن هذا التجديد في آليات صناعة العرض المسرحي البديل يتم بواسطة ما يعرف بالتصور الدراماتورجي، ما دامت الدراماتورجيا تعمل على فك الرموز المشفرة بين النص والعرض، وكونها كذلك تعمل من داخل النص على التفكير في إمكانيات المرور إلى الخشبة، ومنها إلى دراسة صيغ المرور نحو الجمهور، إنها تعمل إذن على فهم وضع كل نص على حدة، وعلى بناء عروض واقعية أو افتراضية.

النتائج:

-حققت تجربة ترجمة النص المسرحي العربي مرحلة هامة في تاريخ المسرح العربي، حيث شكلت الترجمة المسرحية عاملا أساسيا في مرحلتي التأسيس والتأصيل لمسرحنا القومي العربي، وجعله يواكب تيارات المسرح العالمي.

-من خلال تعدد نماذج الترجمة المسرحية وتنوعها في مجال الكتابة الإبداعية عند رجالات المسرح العربي، نستطيع القول أنها حققت نجاحا مهما في ترسيخ معالم الفن المسرحي.

-لعبت استراتيجيات الترجمة السمعية البصرية خاصة في مجال السترجة الفوقية في العرض المسرحي دورا هاما في تحقيق التكامل والتناسق بين مفردات العرض المسرحي البصري



لدى المخرج والدراماتوجمن جهة، وبين مرتكزات البناء الفني والفكري لدى المؤلف من جهة ثانية، خاصة في المسرح العالمي مثل: المسرح الفرنسي مع نموذج مسرحية "أنتيجون" كما رأينا في الدراسة.

-افتقار المسرح العربي لتجارب في مجال السترجة الفوقية في المسرح باستثناء نموذج الدراسة، وهي محاولة من جمعية الإشعاع التابعة للخزانة المغربية لذوي الاحتياجات الخاصة فئة الصم وضعاف السمع، يبقى الجانب السلبي الذي يؤثر في مسايرة مسرحنا العربي للتجارب العالمية المعاصرة.

الهوامش:

[xlv] - محمد عناني: نظرية الترجمة الحديثة، مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 2003، ص13.

[xlv] - محمد مدني: النقد وترجمة النص المسرحي، دراسة في تأثير المنهج النقدي على ترجمة المسرح العالمي، دار الهدى للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص19.

[xlv] - ينظر: فوزي عطية محمد: علم الترجمة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، د.ت، ص30-32.



[xlv] -حال أحلام: استراتيجيات الترجمة السمعية البصرية، مجلة النص، دورية أكاديمية محكمة، منشورات مخبر النص المسرحي الجزائري –جمع ودراسة، طباعة مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، العدد الخامس، أبريل 2017، ص401.

[xlv] - محمد مندور: في المسرح المصري المعاصر، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص29.

[xlv] - أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2، 1993، ص13.

[xlv] - محمد مندور: في المسرح المصري المعاصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2020، ص35.

[xlv] - ينظر: أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، م س، ص32.

[xlv] - محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ط3، 1980، ص196.

[xlv] - محمد مدني: النقد وترجمة النص المسرحي، م س، ص55.

[xlv] - المرجع نفسه، ص58.

[xlv] - إبراهيم حمادة: طبيعة الدراما، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1977، ص7.



[xlv] - ليلى بن عائشة: المقاربات النقدية المسرحية المعاصرة بين امتلاك الرؤية الفنية وحداثة الأدوات، مداخلة في كتاب النقد المسرحي المعاصر- الإشكاليات والتحديات-، المهرجان الوطني للمسرح المحترف، أيام 30/29/28/ ماي 2011، وزارة الثقافة، الجزائر، 2011، ص281.

[xlv] - محمد مدني: النقد وترجمة النص المسرحي، م س، ص11.

[xlv] - نبيل الحفار: تجارب في الفن المسرحي من الألمانية إلى العربية، د.ت، ص256. عن الموقع الالكتروني:

www.new.reefnet.sy، تاريخ الزيارة: 2020/06/10.

[xlv] -المرجع نفسه، ص257.

[xlv] - نبيل الحفار: على المترجم المسرحي أن يفكر أولا في العرض، ومن ثم بالترجمة الأدبية، مقال بجريدة الوطن، بتاريخ: 2004/08/31 عن الموقع الالكتروني:

www.alwatan.com، تاريخ الزيارة: 2020/05/02.

[xlv] - حال أحلام: إسهامات المصطلحية في تعليمية الترجمة السمعية البصرية –دراسة تطبيقية-، أطروحة دكتوراه، معهد الترجمة، جامعة وهران1، السنة الجامعية: 2017/2016، ص08(مخطوط).



[xlv] - حال أحلام: استراتيجيات الترجمة السمعية البصرية، مجلة النص –دورية أكاديمية يصدرها مخبر النص المسرحي الجزائري –جمع ودراسة-دراسة في الأبعاد الفكرية والجمالية، منشورات مخبر المص المسرحي الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، العدد الخامس، أبريل 2017، ص397/398.

[xlv]-CF.pilarOrero, le format des sous-titres:les mille une possibilités, in:jean-marc LAVAUR Adriana serban, la traduction audiovisuelle approche interdiscuplinaire du sous-titrage, 1[re] Ed. Boeck, Belgique, 2008, p56.

[xlv] - ينظر: حال أحلام: استراتيجيات الترجمة السمعية البصرية، م س، ص400.

[xlv] - ينظر: عالم أحمد: سترجة الأفلام الوثائقية التراثية السياحية، مذكرة ماستر في الترجمة، كلية الآداب اللغات الأجنبية، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، السنة الجامعية: 2014-2015، ص8/9.(مخطوط).

[xlv] – ينظر: عالم المعرفة، مقال عن حياة وأعمال جان أنوي، ص2، عن الرابط الالكتروني:https//m.marefa.org

[xlv] – ينظر: عرض مسرحية أنتيجون، من ترجمة الخزانة المغربية، الرابط على اليوتوب: channel/ucfypkhizananattiqa

[xlv] عرض مسرحية أنتيجون، مصدر سابق،(بداية العرض في البرولوغ الخاص بتقديم الشخصيات).



[xlv] - ينظر: جان أنوي: أنتيجون، ترجمة: إدوارد الخراط-ألفريد فرج، مراجعة: محمد صقر خفاجة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت، ص03.

[xlv] - جان أنوي: أنتيجون، مصدر سابق، ص11.

- عرض مسرحية أنتيجون، مصدر سابق.

قائمة المصادر والمراجع:

1.محمد عناني: نظرية الترجمة الحديثة، مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 2003.

2.محمد مدني: النقد وترجمة النص المسرحي، دراسة في تأثير المنهج النقدي على ترجمة المسرح العالمي، دار الهدى للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

3.فوزي عطية محمد: علم الترجمة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، د.ت.

4.حال أحلام: استراتيجيات الترجمة السمعية البصرية، مجلة النص، دورية أكاديمية محكمة، منشورات مخبر النص المسرحي الجزائري –جمع ودراسة، طباعة مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، العدد الخامس، أبريل 2017.

5.محمد مندور: في المسرح المصري المعاصر، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

6.أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2، 1993.



7.محمد مندور: في المسرح المصري المعاصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2020.

8.محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ط3، 1980.

9.إبراهيم حمادة: طبيعة الدراما، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1977.

10.ليلى بن عائشة: المقاربات النقدية المسرحية المعاصرة بين امتلاك الرؤية الفنية وحداثة الأدوات، مداخلة في كتاب النقد المسرحي المعاصر- الإشكاليات والتحديات-، المهرجان الوطني للمسرح المحترف، أيام 28/29/30/ ماي 2011، وزارة الثقافة، الجزائر، 2011.

11.نبيل الحفار: تجارب في الفن المسرحي من الألمانية إلى العربية، د.ت، عن الموقع الالكتروني:

www.new.reefnet.sy، تاريخ الزيارة: 2020/06/10.

12.نبيل الحفار: على المترجم المسرحي أن يفكر أولا في العرض، ومن ثم بالترجمة الأدبية، مقال بجريدة الوطن، بتاريخ: 2004/08/31 عن الموقع الالكتروني: www.alwatan.com، تاريخ الزيارة: 2020/05/02.



13.حال أحلام: إسهامات المصطلحية في تعليمية الترجمة السمعية البصرية –دراسة تطبيقية-، أطروحة دكتوراه،معهد الترجمة، جامعة وهران1، السنة الجامعية: 2017/2016 (مخطوط).

14.حال أحلام: استراتيجيات الترجمة السمعية البصرية، مجلة النص –دورية أكاديمية يصدرها مخبر النص المسرحي الجزائري –جمع ودراسة-دراسة في الأبعاد الفكرية والجمالية، منشورات مخبر المص المسرحي الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، العدد الخامس، أبريل 2017.

15.CF.pilarOrero, le format des sous-titres:les mille une possibilités, in:jean-marc LAVAUR Adriana serban, la traduction audiovisuelle approche interdiscuplinaire du sous-titrage, 1re Ed. Boeck, Belgique, 2008, p56.

16.عالم أحمد: سترجة الأفلام الوثائقية التراثية السياحية، مذكرة ماستر في الترجمة، كلية الآداب اللغات الأجنبية، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، السنة الجامعية: 2014-2015.(مخطوط).

17.عالم المعرفة، مقال عن حياة وأعمال جان أنوي، عن الرابط https//m.marefa.org

18.عرض مسرحية أنتيجون، من ترجمة الخزانة المغربية، الرابط على اليوتوب: channel/ucfypkhizananattiqa

19.جان أنوي: أنتيجون، ترجمة: إدوارد الخراط-ألفريد فرج، مراجعة: محمد صقر خفاجة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.



التعليق الصوتي في الترجمة السمعية البصرية: تعريفه، أنواعه، و أساسياته

أ.منى عبده الزغير عبده عبد الله جامعة عدن – اليمن.

الملخص:

يتناول هذا البحث التعليق الصوتي(الصوت المضاف) كنوع من أنواع التفريغ الصوتي (إعادة تسجيل الصوت) في الترجمة السمعية البصرية، وتعريفاتهِ التي وضِعتْ من قِبْل علماء أجانب. و تطرق البحثٌ أيضاً إلى علاقة التعليق الصوتي(الصوت المضاف) ببقية أنواع التفريغ الصوتي في الترجمة السمعية البصرية كالدبلجة، و السرد، ثم الوصف الصوتي والتعليق الحر. تناول ايضاً أوجهٌ الشبهِ والاختلاف بين التعليق الصوتي(الصوت المضاف) و الأنواع السابقة الذِكر؛ كما ناقشَ البحثُ أيضاً أنواع المزامنة الصوتية في التعليق الصوتي(الصوت المضاف) والفروقات المختلفة بين أنواعها كَّونها تقنية من تقنيات التعليق الصوتي(الصوت المضاف). تَطرقَّ البحثُ أيضاَ لِذكرِ أنواع التعليق الصوتي(الصوت المضاف) اعتماداً على طريقة استخدامهِ و تصنيفهِ الى مجموعات؛ ومن ثَمَّ أعطينا نُبْذه بسيطة عن التعليق الصوتي(الصوت المضاف) في الوطن العربي، و أهم المعلقين الصوتيين الذين كان لهم أثر في إثراء الوطن العربي بأفلام وثائقية أو أفلام كرتون ترَكتْ بصمة مميزة في أذهاننا و مسامِعنا و على اِثرهِ تطور التعليق الصوتي(الصوت المضاف) في الوطن



العربي، فظهر الهواة في هذا المجال؛ فوضِعت أهم الأساسيات اللازمة لصقل و تميه مهاراتهم في التعليق الصوتي(الصوت المضاف).

ABSTRACT :

This Research deals with Voice-Over as a type of Re-voicing inAudiovisual Translation ,its definitions that developed by Foreign Scholars, and its connectionto the rest types in Audiovisual Translation,such as, Dubbing , Narration, Free Commentary, and Audio-description. Then, the research mentions various types of synchronization in voice-over, their differences and similarities; After that, it gives a simple overview of the voice-over in the Arab world , and the well-known voice commentators who enriched the Arab world with voiced documentary Films and other voiced programs that left an indelible mark. Finally, the research puts some important rules to refine and develop people with talents in Voice-over.

مقدمة :

تُعَد الترجمة السمعية البصرية نوعٌ جديد من أنواع الترجمة التي ظهرت في القرن الماضي، و فانتشرت و تطورت، و ذاع صِيتُها مع تطور السينما. اختلفت مُسمياتِها مع مرور الزمن و تطور السينما و انتشارها في العالم، فقد ظهرت الحاجة لترجمة الأفلام الصامتة في عام 1927، فكانت تُكتبُ الترجمة على بطائق ثُم يتمُ عرضها أثناء عرض



المشاهد الصامتة. تطورت هذه الترجمة و أطلق عليها عدة أسماء، فقد سميت "بترجمة الأفلام"، ثم "ترجمة الشاشة"، و"ترجمة الوسائط المتعددة"، وأخيراً "الترجمة السمعية البصرية" .

تختلف الترجمة السمية البصرية عن الترجمة التحريرية في آلياتها و مراحلها؛ وذلك لاختلاف الخطاب و اختلاف مكونات النص التحريري عن النص البصري و السمعي. فالنص السمعي البصري يتقيد بضوابط لا توجد أبداً في الترجمة التحريرية[1] .أماالترجمة السمعية البصرية بأنواعها المختلفة، و تقسيماتها أصبحت في الوقت الحالي من أكثر أنواع الترجمة انتشاراً في العالم العربي بل وأصبحت ضرورة مُلِحه مع التطور السريع للتقنيات الرقمية وانتشار العولمة.

تنقسم الترجمة السمعية البصرية إلى قسمين رئيسيين؛ القسم الأول يسمى (Captioning or subtitling) و يقصد بها شرح وتفسير الكلام المسموع إلى كلمات أو شرح مكتوب(السترجة) ؛ أما النوع الآخر يسمى(Re-voicing)*و يقصد بهِ إعادة تسجيل صوت آخر تمتْ تَرجمتهٌ مسبقاً من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف؛ وكل نوع من هذه الأنواع الرئيسية تصنفبعد ذلك إلى عِدة أصنافمختلفة، قد تتشابه مع بعضها في صفات كثيره، وتختلف في البعض الآخر.



قلة قليلة من البحوث تطرقت إلى التمييز بين هذه الأنواع، و توضيح الفروق بينها وجميع هذه البحوث أجنبية. بينما تُعدُ البحوث في مجال الترجمة السمعية البصرية في الوطن العربي ضئيلةٌ جداً، و خاصة البحوث التي تُركز على التعليق الصوتي بشكل خاص رغم انتشار هذا النوع من أنواع التفريغ الصوتي في الترجمة السمعية البصرية بشكل واسع في السنوات الأخيرة، والذي يتم ممارسته من قِبَل الهواة على صفحات التواصل الاجتماعي. ينقسم التفريغ الصوتي إلى عدة أنواع و في كل نوع من هذه الأنواع يتم تحويل الصوت أو تركيب صوت من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف و هذه الأنواع هي[(2)]:

1 – التعليق الصوتي*(الصوت المضاف) (Voice-over)

2- الدبلجة (Dubbing)

---

*يختلف الكثيرون في ترجمة الكلمة Re-voicing فلا يوجد مصطلح عربي ثابت يدل عليها ، منهم من ترجمها (**بإعادة تسجيل الصوت**) أو اعادة الصوت لكن اغلب الاستخدام لكلمة (**التفريغ الصوتي**).

*بسبب اشكالية تعدد مصطلحات الترجمة السمعية البصرية، قمنا باستخدام كلمتي **(التعليق الصوتي أأو الصوت المضاف)** في هذا البحث لترجمة كلمة **voice-over**،وهما اكثر مصطلحان يتم استخدامهما لترجمة هذه الكلمة.

3 – التعليق الحر (Free Commentary).

4- الوصف الصوتي (Audio- description).



5- السرد (Narration).

1- التعليق الصوتي و تعريفه :

يُعتَبر التعليق الصوتي(الصوت المضاف)(Voice-over) من أهم أنواع التفريغ الصوتي (إعادة تسجيل الصوت) (Re-Voicing)،و يُعتَبر ثاني نوع من أنواع التفريغ الصوتي(اعادة تسجيل الصوت) بعد الدبلجة من حيثُ الأهمية و سمّي بأسماءٍ عديدة؛ حيثُ أُختُلِفَ في تسميته، فوضعت له أسماء مختلفة كالدبلجة غير المتزامنة(Non-synchronized dubbing)،و نصف الدبلجة(Half-dubbing)، وايضاًبالترجمة الروسية أو (ترجمة جافر يلوف) التي كانت و ما زالت تُستَخدم في روسيا حتى وقتنا الحالي؛ فأندريه جافر يلوف هو أول من أقترح هذا النوع من الترجمة في السنوات الأولى من عهد ليونيد بريجينيف(BrezhnevLeonid)[3]؛ الى ان أُستِّقرَ على تسميته بالتعليق الصوتي(الصوت المضاف) (Voice-over).

يُعتَبر هذا النوع من أنواع التفريغ الصوتي (إعادة تسجيل الصوت) أكثر شيوعاً واستخداماً في المجتمعات الأوروبية كبولندا، و روسيا، و إيطاليا، وكذلك إسبانيا، بالإضافة إلى المانيا. فقد استَّخدَمَتْ المجتمعات الشيوعية التعليق الصوتي(الصوت المضاف) بشكل كبير لرخصهِ مقارنة بالدبلجة[4] التي تعتبر أكثر تكلفة لما تمر به من مراحل من الترجمة إلى الإعداد و من ثم مزامنة الصوت و كذلك احتياجها لعدد من الأشخاص ليقوموا بها. من



ناحية أخرى يطلق البعض على التعليق الصوتي(الصوت المضاف) بنصف الدبلجة (Half Dubbing) وذلك لأنه لا يعتمد على مزامنة الصوت مع حركة الشفاه كما هو الحال بالدبلجة (Dubbing).

فالتعليق الصوتي(الصوت المضاف) Voice-over هو نوع من أنواع الترجمة السمعية البصرية، و التي يتم فيها أولاً ترجمة النصوص السردية، ثم إعادة تسجيلها صوتياً بواسطة شخص يَملكُ خامة صوتية مميزة، بحيث يمكن سماع الصوت الأصلي بالخلفية. لقد وضَّع كثيرون تعريفاتٍ عديدة للتعليق الصوتي(الصوت المضاف) لم تختلف كثيراً في وصفهِ والحديث عنه؛ فقد عرَّفهُ البعض "بأنه وسيلة أو طريقة تتطلب تسجيلاً مسبقاً لصوت يتم ترجمة حواراته ثم تركيبة على الصوت الأصلي بحيث يكون الصوت الأصلي مسموع ومنخفض في الخلفية، في حين أن صوت من يقرأ الترجمة (المعلق الصوتي) أعلى من الصوت الأصلي"[5]. بينما يُعَّرفه البعض الآخر "بأنه تقنية للصوت تُقَّدَم فيه الترجمة من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف و يسمع مباشره مع الصوت الأصلي، بحيث يكون الصوت الأصلي منخفض ويمكن سماعة في الخلفية أثناء الترجمة"[6]. يبدأ صوت القارئ للترجمة (صوت المعلق الصوتي) بعد الصوت الأصلي بثواني معدودة ،و ينتهي قبل الصوت الأصلي أيضاً ببضعثوان؛ ويمكن لشخص واحد أن يقوم بالتعليق الصوتي بحيث يُقَدِم الحديث عن كل الشخصيات الموجودة. و قد يقوم بالتعليق الصوتي عدة أشخاص من الذكور و الإناث.



يُستَخدمُ التعليق الصوتي(الصوت المضاف) Voice-Over في ترجمة الأفلام وخاصة في بعض دول أوروبا ،كما هو الحال في روسيا، و إسبانيا، و بولندا؛ وذلك لأنه أقل تكلفة من بقية الأنواع الأخرى؛ بالإضافة إلى أنه يستخدم في الأفلام والبرامج الوثائقية، والحوارية، و كذلك البرامج الإذاعية كبرامج ال BBC على نطاق واسع. فقد انتشر التعليق الصوتي(الصوت المضاف) بشكل كبير في الدول التي تستخدم الدبلجة(Dubbing) عوضاً عن السترجة(Subtitling) و بقية أنواع الترجمة السمعية البصرية، كإسبانيا، و التي عُرِفت باستخدام الدبلجة بشكل واسع؛ فظهرت البرامج والإعلانات الدعائية التي كان لابد فيها من استخدام التعليق الصوتي(الصوت المضاف) وذلك لسهولتهِ، و سرعة إعداده. كما يُستخدم أيضاً التعليق الصوتي(الصوت المضاف) في بعض الأفلام التعليمية ، لتعليم الطبخ ، أو تلك التي تستخدم في تعليم بعض التمارين الرياضية(7).

يُعتَبَر التعليق الصوتي(الصوت المضاف) مُشابهاً إلى حد كبير للترجمة الفورية(Interpretation)، إلا أن الترجمة الفورية تتم بدون الإعداد المسبق للترجمة الحوار؛ و هذا ما يتم في التعليق الصوتي(الصوت المضاف) حيثٌ يقوم المترجم (Translator) بترجمة النسخة الأصلية للحديث، و من ثم قرأتها وتركيبها على الصوت الأصلي، بحيث يكون صوته أعلى من الصوت الأصلي.



2-1 علاقة التعليق الصوتي(الصوت المضاف) بالأنواع الأخرى من أنواع التفريغ الصوتي(إعادة تسجيل الصوت) :

تتشابه جميع الأنواع مع بعضها البعض في أن جميعها يتم فيها ترجمة الصوت الأصلي إلى صوت آخر مُتَرْجَّم؛ وتختلف كل تلك الأنواع في تقنيات و طرق تسجيلها، وتركيب الصوت عليها. فالتفريغ الصوتي (إعادة تسجيل الصوت) Re-voicing يتم فيه إحلال الصوت الأصلي بالصوت الذي تمت ترجمته جزئياً أو كلياً؛ بمعنى كل نوع من أنوع التفريغ الصوتي يختلف تطبيق الصوت عليه، أو ما يقصد بمزامنة الصوت الأصلي (Synchronization) مع الصوت الذي تمت ترجمته .فالمشاهد أو المتلقي لن يتمكن من سماع الصوت الأصلي(مثلاً باللغة الإنجليزية) للشخصية أو للممثل في الأفلام الأجنبية التي تُدَبلَج إلى العربية، ولكن سيتم سماع صوت آخر باللغة العربية أو غيرها، و هذا في حالة الدبلجة (Dubbing)، أو السرد (Narration). بينما سيتم سماع الصوت الأصلي بالخلفية ويكون منخفضاً، بالإضافة الى الصوت الذي تمت ترجمته ثم إعادة تسجيله، والذي سيكون مرتفعاً نوعاً وهذا ما يحدث في التعليق الصوتي(الصوت المضاف) Voice-over، و التعليق الحر(Free Commentary)؛ وكذلك في حالة الترجمة الفورية(Interpretation) مع اختلاف أن الترجمة الفورية تتم فيها الترجمة بشكل فوري؛



بينما يتم في التعليق الصوتي(الصوت المضاف) إعداد الترجمة للمسار الصوتي و تنقيحها مسبقاً ،بينما الترجمة الفورية تتم مباشرة بدون إعداد مسبق للنسخة التي يُراد ترجمتها .

في السطور الآتية سوف نتطرق إلى الحديث عن الأنواع الأخرى من أنواع التفريغ الصوتي(إعادة تسجيل الصوت)Re-voicing بشكل مفصل، وذلك لارتباط كل نوع بالأخر، و علاقتهم ببعضهم البعض؛ بالإضافة إلى أوجه التشابه أو الاختلاف بينهم. فبذلك يستطيع القارئ العربي أيضاً تمييز التعليق الصوتي عن بقية الأنواع الأخرى.و بالرغم من وجود هذه الأنواع إلا أن البعض الآخر صَنَفَ التفريغ الصوتي(إعادة تسجيل الصوت) إلى أربعة أنواع فقط دون ذكر الوصف الصوتي(Audio- description)،و ذلك بسبب عدم وجود تشابه بينه و بين بقية الأنواع بشكل كبير.

تعتبر الدبلجة (Dubbing) النوع الرئيسي و الأهم من أنواع التفريغ الصوتي(إعادة تسجيل الصوت) Re-voicing، والتي تتطلب إحلال الصوت الأصلي في اللغة المصدر (حديث الممثل أو الشخصية (Character في الفيلم المراد دبلجته الى صوت آخر (مُترجَّم ومُدبلَّج) للغة الهدف. فيتوجبْ في هذه العملية تطابق شِفاه الممثل أو الشخصيةمع الصوت المسموع للشخص الذي يقوم بالدبلجة، فيختفي الصوت الأصلي تماماً و يحل محله آخر مما يجعل المشاهد يُصدِق بأن الشخصية التي يشاهدها هي من تتحدث بلغتهم(8)،وهذا ما يتم ملاحظته في الأفلام المدبلجة، والمسلسلات الهندية و التركية التي يتم دبلجة

الصوت الأصلي للشخصيات فيها إلى اللغة العربية وهذا ما نشاهده على القنوات العربية التي تبث هذه المسلسلات. تحدث الدبلجة في ترجمة الحوارات و الأحاديث التي تدور بين الشخصيات في المسلسلات التلفزيونية، و برامج الأطفال، و من ثم دبلجتها [9]؛ و هو الحالأيضاً في أفلام الكرتون.

تهتم الدبلجة بمزامنة الصوت(Synchronization) مع حركة شفاه الممثلين أو الشخصيات؛ فتتم المزامنة لحركة شفاه الشخصيات على الشاشة مع صوت الشخص الذي يقوم بالدبلجة حيث يتم التلاعب بالمحتوى لتحقيق التناغم. يتم هذا مع وجود تقنيين يتحكمون في تطبيق الصوت مع الصورة، وضرورة مطابقة حركات الشفاه للشخصيات مع الصوت المسموع و ذلك باستخدام تقنيات متعددة و برامج تسجيل الصوت. تمر ترجمة الحوارات في المسلسل أو الفيلم بمراحل متعددة، فبعد الترجمة يتم مطابقة الكلمات مع الصوت و اختيار الألفاظ التي تخرج من مخارج الشفاه؛ بالإضافة إلى اختيار الأصوات لتُلائمالشخصيات على الشاشة. فيتم التركيز أكثر على مزامنة الصوت مع الحركة البدنية للشخصيات بشكل دقيق على عكس بقية أنواع التفريغ الصوتي التي تتدرج فيها المزامنة وقد تختفي.

تحتاج الدبلجة لكي يتم إنجازها إلى فريق كامل من المترجمين و الممثلين، و تقني الصوت، ومن ثَمَّ يتم تنسيق الحوارات لتتلاءم مع حركة الشفاه؛ و هذا ما يجعل الدبلجة مكلفة جدا



على عكس بقية هذه الأنواع. حيث يعتبر التعليق الصوتي أقل تكلفه و في متناول الجميع، وخاصة بوجود التطور التقني للهواتف الذكية و التي تحتوي على العديد من التطبيقات التي يمكن استخدامها في عمل التعليق الصوتي(الصوت المضاف) بشكل احترافي .

يعتبر التعليق الحر(Free Commentary) نوع آخر من أنواع التفريغ الصوتي(إعادة تسجيل الصوت) Re-Voicing؛ ويختلف التعليق الحر (Free Commentary) عن الدبلجة حيث أن الإعداد له لا يكون مسبقا، و لكن يتم مباشرة كالترجمة الفورية ، فلا يشترط فيه مزامنة حركة الشفاه. يقوم المعلق الحر، أو المذيع الذي يقوم بتركيب صوته على الصوت الأصلي وذلك لمحاكاة الصوت في اللغة المصدر لتكون مقاربة للغة الهدف [(10)]؛ ويتم ذلك بإضافة معلومات وحذف أخرى لتصل إلى الجمهور بشكل مفهوم فيكون للمعلق حرية إضافة المعلومات، أو حذفها؛ لذلك لا يكون هناك مصداقية في نقل كل شيء[(11)]. يتشابه التعليق الحر(Free Commentary) مع التعليق الصوتي(الصوت المضاف) voice-over، و السرد(Narration)من حيث أن من يقوم به شخص واحد فقط على عكس الدبلجة التي تحتاج إلى أكثر من شخص او الى عدد من الأشخاص. يستخدم هذا النوع من أنواع التفريغ الصوتي(إعادة تسجيل الصوت) Re-voicing في برامج الأطفال و البرامج الوثائقية.



أما السَّرد (Narration) فهو النوع الثالث من أنواع التفريغ الصوتي(إعادة تسجيل الصوت) Re-voicing ، فهو أرخص و أقل تكلفة، ولا يستهلك الكثير من الوقت للقيام به كما هو الحال مع التعليق الحر(Free Commentary)؛ إلا أنه يتطلب الدقة والمصداقية في الترجمة، بالإضافة إلى الاختصار. يُستَخدمُ السرد أيضاً في ترجمة البرامج الوثائقية، وبرامج الأطفال بالإضافة إلى البرامج الساخرة. ويعتبره آخرون نوع من أنواع التعليق الصوتي(الصوت المضاف) voice-over.

أما النوع الأخير من أنواع التفريغ الصوتي(إعادة تسجيل الصوت) فهو الوصف الصوتي (Audio-description) والذي يعمل على زيادة الوعي، و يخدم شريحة معينة في المجتمع و هم الأشخاص من ذوي الإعاقة البصرية[(12)]. فهو عبارة عن وصف صوتي لكل ما يحدث على الشاشة فيصفُ الشخصيات، والحركات، ويتم عندما لا يكون هناك تقديم وصف صوتي للأشخاص و الأشياء؛ فيتم تحويل المعلومات المرئية الى صوتية ، وشرح ما يحدث على الشاشة أو المسرح.

يختلف التعليق الصوتي(الصوت المضاف) voice-over عن السَّرد(Narration) ، وعن التعليق الحر (Free Commentary)، حيث أن الصوت الأصلي في الأخيرين يختفي تماماً، و لا يكون مسموعاً[(13)]؛ وتكون الترجمة في التعليق الصوتي أكثر مصداقية من غيرها، حيث لا يتم حذف بعض الجمل كما في الدبلجة أو إضافة شيء كما يحدث في التعليق



الحر؛ أضف إلى أنه يمكن رؤية المعلق الحر أو قارئ السَّرد على عكس المعلق الصوتي الذي يتم إعداد صوته و تركيبة في الاستوديو. يتم استخدام التعليق الصوتي(الصوت المضاف) في ترجمة الأفلام السينمائية، والبرامج الوثائقية، بالإضافة إلى البرامج الحوارية، والتقارير الإخبارية في الراديو أو التلفاز وغيرها.

يعتبر التعليق الصوتي(الصوت المضاف) أسهل وسيلة للترجمة ويستخدم في الوقت الحالي بشكل واسع؛ و ذلك لسهولة استخدامه، وأيضاً لوفرة برامج التعليق الصوتي(الصوت المضاف) في الهواتف الذكية أو في أجهزة الكمبيوتر و التي يمكن بواسطتها عمل التعليق الصوتي(الصوت المضاف) بسهولة و يُسر و من ثم نشره في وسائل التواصل الاجتماعي. ويتميز التعليق الصوتي(الصوت المضاف) عن غيرة من الأنواع بميزات و صفات لاتشبه غيره من أنواع التفريغ الصوتي(إعادة تسجيل الصوت) في الترجمة السمعية البصرية، ومن هذه الميزات و الصفات البارزة للتعليق الصوتي(الصوت المضاف) ما يلي :

أولاً: أن يتضَّمَن التعليق الصوتي(الصوت المضاف) ثلاث أنواع مختلفة من التزامن (Synchronization) وهي[14]:

أ- التزامن الوقتي في التعليق الصوتي(الصوت المضاف)Isochrony(Voice-over)

الذي يتميز بعدد الكلمات في بداية أو نهاية الترجمة ، و تأجيل الصوت الذي تَّم



ترجمتهُ و تركيبه عن الصوت الأصلي بعده ثوانٍ في بدايته، أو تقديم الصوت على الصوت الأصلي في نهاية الترجمة .

ب - التزامن الحر (literal synchrony) ويحدث عند سماع الصوت الأصلي في اللغة المصدر من غير أي تداخل مع التعليق الصوتي ، ويكون هذا في بداية الحوار في الفيديو، أو في وسطه، أو نهايته.

ج - التزامن الحركي(Kinetic Synchrony) و يكون أثناء تزامن حركة الجسم للمتحدث الأصلي، أو الشخصية الأصلية مع الترجمة كتحريك الرأس أثناء قول" نعم" أو" لا" لتوضح القبول أو الرفض و غيرها.

ثانياً: يتميز التعليق الصوتي(الصوت المضاف) بإعداد ترجمة مكتوبة يتم تسليمها أو نقلها شفهيا بتسجيل مسبق .[15] ومن الميزات السابقة تتضح عدم وجود مزامنة لحركة شفاهالممثل أو المتحدث على الشاشة و تطابقها مع صوت المعلق الصوتي(الصوت المضاف) كما هو الحال في الدبلجة .

وطبقا لهذه الميزات تعددت أنواع التعليق الصوتي(الصوت المضاف) و اختلفت من نوع إلى آخر ، فقدْ صَنَفَ الكثير من علماء و منظرو الترجمة أنواع مختلفة للتعليق الصوتي؛ وذلك حسب الكيفية التي تُستخدَّم بها إلى مجموعات أو تصنيفات و هي كالتالي [16]:



1– المجموعةُ الأولى تكشِف و تُصنِف عملية تجميع محتوى الوسائط، و التمييز بين التعليق الصوتي(الصوت المضاف) للإنتاج (voice –over for productionunedited/) ويعتمد على عمل المترجمون على محتوى لم يتم تحريره أو الصوت المضاف بعد الانتاج voice- (over for post-production / edited) اعتماداً على ما إذا كان المترجمون يعملون على محتوى تم تحريره .

2 – المجموعة الثانية تُصنِف التعليق الصوتي(الصوت المضاف) إلى نوعين من الأصوات؛ فالأول يكون على حسب صوت (ضمير المتكلم (أنا – نحن) أوالصوت المباشر) (First Person or Direct voice)؛ بمعنى أن الترجمة تَستخدِم الضمير الذي يستخدمه المتحدث مثلاً حين يقول (أعتقد ....)؛ فالترجمة هنا تبقي الشخص المتكلم في اللغة الهدف مما يجعل المترجِّم غير مرئي. أما الصوت الثاني فهو صوت الضمير الغائب (هو – هي –هم)(Third person voice over/ Reported voice) أو الصوت المنقول حيث يكون دور المترجِّم هنا أكثر وضوحاً، و ذلك لأن الكلام أو الحديث يُنَقل عن الشخص الغائب كقوله (يعتقد 000 / يعتقدون 0000).

3 – التصنيف الأخير يتِّمّ على حسب عدد الأصوات التي تظهر في النسخة المترجمة؛ وذلك من حيث التمييز بين التعليق الصوتي (الصوت المضاف) أحادي الصوت-Single) voice Voice over)؛ و يتم ذلك باستخدام صوت مُوحَد لجميع الشخصياتذكوراً كانوا



أُم إناثاَ؛ أو التعليق الصوتي(الصوت المضاف) متعدد الأصوات (Multi-voice voice over)ويتّم في البرامج الوثائقية حيث يتم سماع أصوات مختلفة ذكور و إناث يقومون بالتعليق الصوتي[(17)] .

و مما سبَّق اتضح و تَّبين الكثير من أنواع و ميزات التعليق الصوتي(الصوت المضاف)، و التي غَفِلَ عنها الكثير أو تجاهلها. فندُرت فيه البحوث رغم أهميتهِ كنوع بارز من أنواع الترجمة السمعية البصرية. و بالرغم من هذا لمِعَ نَّجمهُ في السنوات الأخيرة؛ و ذلك مع تقدم التقنية، والحداثة حيث أصبح من السهل القيام به في أي وقت، و في أي مكان .

2 - التعليق الصوتي في الوطن العربي :

ظَهرت الترجمة السمعية البصرية مُتأخرة، فقد ظهرت في بدايات القرن العشرين فتأخر أيضاً تصنيفها، و تحديد كل نوع فيها. لقدْ كان التركيز في العقود الماضية على نوعين فقط وهما "الدبلجة Dubbing و السترجة Subtitling" ، حيث وضِّعت دراسات عديدة حول النوعين، و من ثم بدأ الحديث عن بقية الأنواع الأخرى متأخراً .

أما في العالم العربي فلم يكن التعليق الصوتي(الصوت المضاف) حديث الولادة، بل كان يتم استخدمهٌ في العديد من أفلام الكرتون التي كانت تُبَثٌ في ثمانيات أو تسعينات القرن الماضي، و يتم دبلجتها في معامل الدبلجة في سوريا و لبنان، بالإضافةِ إلى وجود أصوات



تعمل على التعليق الصوتي(الصوت المضاف) في بداية الفيلم، أو نهايته؛ و ذلك لسرد بعض التفاصيل. و كذلك التعليق في البرامج الوثائقية، كالبرامج التي تَبُثُّها قناة ناشيونال جيوغرافيك أبوظبي، أو قناة الجزيرة الوثائقية.

كما يستخدم أيضاً في البرامج الإذاعية، والحوارية، وأيضاً التقارير التي تُذَاعٌ في نشرات الأخبار؛ فكان اللافتٌ في التعليق الصوتي لكل تلك الأفلام هو أن من يقوم بالتعليق الصوتي(الصوت المضاف)، لابد أن يمتلك صوتاً رخيماً، و ذو تأثير على السامع، بالإضافة إلى إحسانهِ للقراءة والإلقاء؛ فكان هذا هو الشي اللافت في التعليق الصوتي(الصوت المضاف) .

أُشِتهِرَ مجموعةٌ من المعلقين الصوتيين في الوطن العربي، كمحمد سعد و الذي عُرِفَ بتعليقهِ في سلسلة الأفلام الوثائقية "أبو كاليبس : الحرب العالمية الثانية"، و جهاد الأطرش الذي قام بالتعليق الصوتي في المسلسل الكرتوني الشهير "جراند يزر"، بالإضافة إلى المعلق اليمني سالم الجحوشي الذي عَّلقَ في المسلسل الكرتوني " عدنان و لينا". و هناك العديد من المعلقين الصوتيين والذين يملكون خامه صوتية جذابة، و مازالت أصواتهم تصدَّح على مسامعنا حتى اليوم كماهر الآغا، و نبيل ابو عبيد، وأحمد الشيخ، ومحمود سعيد، و أخرون كُثر(18).أُستخدِمت هذه التقنية أيضاً في ثمانينات و تسعينات القرن الماضي في المسرحيات التي كانت تقدمها القنوات الإذاعية المصرية مثل صوت العرب،



والقاهرة، إذ كانوا يقومون بعرض تسجيلي لمسرحية ما، فكانت هناك بعض الأحداث في المسرحية تعتمد على حاسة البصر ، حيثُ يقوم شخص بحكاية الأحداث في المسرحية ووصف ما يحدث بين الممثلين؛ حيثُ كان يتم شرح دخول ممثل أو بعض المواقف المضحكة(19).

أما في الوقت الراهن فقد اتجه أغلب الناس إلى استخدام التعليق الصوتي(الصوت المضاف) في ترجمة بعض الأفلام الوثائقية، أو التعليمية، أو في عمل الدعايات و الإعلانات التجارية. و يعتبر التعليق الصوتي(الصوت المضاف) أحدُ أكثر المجالات انتشارا في السنوات الأخيرة؛ و ذلك مع انتشار العولمة و تطبيقات الهاتف النقال و المتاحة للكثيرين لعمل تعليق صوتي لأي فيلم أو إعلان تجاري.

أصبح التعليق الصوتي(الصوت المضاف) في الوقت الراهن أكثر مهنة يمارسها الكثير؛ فظهر الهواة، و المحترفون، و من يحاول أن يثبت تميزه في هذا المجال. وبالتالي ظهرت الكثير من المواقع على الشبكة العنكبوتية و التي تقوم بتعليم التعليق الصوتي(الصوت المضاف) وكيفيه تأديتهِ بشكل صحيح. و ظهرت أيضاً مواقع أخرى تفتح أبواب العمل في هذا المجال كموقع (Soundeals) و الذي يعطي معلومات كثيرة لصقل هذه المهارة؛ و عمل تعليق صوتي للكثير من الإعلانات.



فإذا أراد شخصٍ ما أن يصبح معلقاً صوتياً محترفاً؛ يجب علية إتباع بعض الأساسيات المهمة ليتقن هذا المجال. ومن هذه أهم أساسيات التعليق الصوتي هي جودة و فخامة الصوت ؛ فإذا وجّد الشخص في نفسهِ هذه الميزة، فيجب عليهِ إتباع بعض الأساسيات لصقل موهبته في هذا المجال . و من أهم هذه الأساسيات[20]:

أولاً :أن يكون على دراية، و فهم واضح للنص المكتوب، و الهدف منه، و الجهة الموجَهة له لإعطاء أفضل أداء له.

ثانياً: القدرة على التمثيل و يكون ذلك بتطوير شخصيته، و ليس بتقليد الممثلين الكبار.

ثالثاً :قدرة المعلق الصوتي على إيصال طاقة الشخصيات المملة و الكسولة إلى المستمع، وأيضاً قدرته على الاسترخاء و عدم التوتر .

رابعاً: أن يكون للمعلق الصوتي أسلوبه الخاص به؛ دون تقليد الأخرين .

خامساً: أن يكون ماهراً في الإلقاء و القراءة .

سادساً: أن يكون للمعلق الصوتي القدرة على أداء اللهجات المختلفة، والشخصيات المختلفة.

سابعاً: المهارة في التعامل مع الميكرفون . فكل ما سبق هي أساسيات يجب على المعلق الصوتي ان يمتلكها و يطورها ليصبح معلقاً صوتياً ناجحاً.

خاتمة :

توصل البحث إلى جملة من النتائج و من أبرزها ما يلي:

- ظهر التعليق الصوتي(الصوت المضاف) كنوع ثانوي من أنواع الترجمة السمعية البصرية ، و لغاية محددة تتمثل في نقل المعلومات بسهولةِ و يسر عبر الصوت دون الحاجة الى كتابتها و خاصة لمن هم بحاجة للاستماع أكثر من النظر كالأطفال، وذوي الاحتياجات الخاصة كفاقدي حاسة البصر .
- صعوبة التفريق بين التعليق الصوتي (الصوت المضاف)و الأنواع الأخرى من أنواع التفريغ الصوتي في الترجمة السمعية البصرية و ذلك للتشابه الكبير بين هذه الأنواع .
- تم استخدم التعليق الصوتي(الصوت المضاف) Voice-over مبكراً و بشكل واسع في بعض الدول الأوروبية، ومتأخراً جداً في الدول العربية رغم سهولته، و قلة تكاليفه على عكس الدبلجة و السترجة .
- أصبحت الترجمة سهله و في متناول اليد و ذلك مع تطور التكنولوجيا في انتاج برامج الترجمة و القواميس الإلكترونية سهله الاستخدام.
- أصبح التعليق الصوتي في السنوات الأخيرة من أهم أنواع الترجمة للكثير من الأفلام، و من أهم الوسائل لنقل معرفة ما أو نشرها بتفردِهِ و تميزه و سهولة استخدامه ؛ لذلك



ظهَّر الهواة الذين يعملون على تطوير أنفسهم في هذا المجال بشكل مستمر و ذلك بالتدريب على صقل الصوت و تنمية مهارة القراءة الجيدة، و الإلقاء. بالرغم من زيادة انتشاره، إلا أن الدراسات العربية حول هذا الموضوع نادرة، و تكاد أن تكون معدومة، على عكس الدراسات الأجنبية التي ظهرت و بكثره حول التعليق الصوتي.

الهوامش:

(1)بشير زندال، السترجة في الوطن العربي : مراحلها، أنواعها، تقنياتها، إستراتيجياتها- مجلة الآداب، كلية الآداب –جامعة ذمار ،اليمن،العدد13، ديسمبر2019، ص 238

(2) Fredric Chaume, The Turn of Audiovisual Translation, The Netherlands John Benjamins Publishing Company,2012,P.107.

(3) NataliiaMatkivska, Audiovisual Translation: Concepts, Types,Characters' Speech and Translation Strategies Applied. Studies about Languages Journal,No.25,2014,P.39

(4)المصدر نفسه ، ص 39.

(5) Luis Perez Gonzales, Routledge Encyclopedia ofTranslation Studies, UK, Routledge,2009,P.16.

(6) Anna Matamala, Routledge Hand Book of Audiovisual ,Voice-Over, Research and Future Perspectives, UK, Routlege,2019,P.64.

(7) Fredric Chaume, The Turn of Audiovisual Translation,P.120.



(8) Jorge Díaz-Cintas &PilarOrero, *Hand Book Of Translation Studies* , Publishing Company, The Netherlands, John Benjamins Publishing Company,2010,P.442.

(9)المصدر نفسه ،ص442.

(10) Mona Baker &GarbrilaSalandanh, RoutledgeEncyclopedia of Translation Studies,UK, Routledge ,2009,P.17.

(11) Fredric Chaume, The Turn of Audiovisual Translation,P.49.

(12) NataliiaMatkivska, Audiovisual Translation: Concepts, Types,Characters' Speech and Translation Strategies Applied,P.39.

(13) Anna Matamala, Routledge Hand Book of Audiovisual ,Voice-Over,Resarch and Future Prespectives,P.66.

(14)المصدر نفسه،ص68.

(15)المصدر نفسه،ص68-69.

(16)المصدر نفسه ،ص69.

(17)المصدر نفسه،ص69.

(18)https://youtu.be/BNFRq5AxRWEتاريخ الزيارة: 2020/5/20

(19)بشير زندال ،السترجة في الوطن العربي ،ص237.

(**20**)موقع باندا للتعليق الصوتي تاريخ الزيارة: 22 /2020/5www.pandavoiceover.com



قائمة المراجع و المصادر:

1-بشير زندال،السترجة في الوطن العربي: مراحلها، أنواعها، تقنياتها، إستراتيجياتها- مجلة الآداب، كلية الآداب –جامعة ذمار ،اليمن،العدد13، ديسمبر2019.

2- Fredric Chaume, The Turn of Audiovisual Translation, The Netherlands John Benjamins Publishing Company,2012.

3- NataliiaMatkivska, Audiovisual Translation: Concepts, Types,Characters' Speech and Translation Strategies Applied. Studies about Languages Journal,No.25,2014.

4- Luis Perez Gonzales, Routledge Encyclopedia ofTranslation Studies, UK, Routledge,2009.

5- Anna Matamala, Routledge Hand Book of Audiovisual ,Voice-Over, Research and Future Perspectives, UK, Routlege,2019.

6- Jorge Díaz-Cintas &PilarOrero, Hand Book Of Translation Studies, Publishing Company, The Netherlands, John Benjamins Publishing Company,2010.

7- Mona Baker &GarbrilaSalandanh, RoutledgeEncyclopedia of Translation Studies,UK, Routledge ,2009.

8-https://youtu.be/BNFRq5AxRWEتاريخ الزيارة: 2020/5/20

9-موقع باندا للتعليق الصوتي تاريخ الزيارة: 22 /2020/5www.pandavoiceover.com



أهمية الدبلجة في الوطن العربي

د.حساين سهام جامعة وهران2-الجزائر

الملخص:

إن الدبلجة من أصعب المهام التي يواجهها المترجم، فهي تمثل تحديا كبيرا للمترجم بحيث يجد أمامه عملية تشفير المصطلحات الواردة في الرسالة، وتكمن الصعوبة في ذلك الترابط الوثيق بين المصطلح وواقعه الثقافي والاجتماعي، بحيث تدفع بالمترجم إلى البحث عن صيغة في لغة المترجم إليها تقترب إلى حد كبير من معناها في لغة الأصل. وعليه اخترنا العمل على الدبلجة لكشف الخلل ومحاولة الوصول إلى وضع مقاييس تضبط ترجمة هذا النوع من النصوص – ذات الأهمية القصوى – من خلال نظرية الترجمة وتطبيقاتها لتحقيق الغاية التواصلية من هذه النصوص والتماس الفائدة منها.

وفي حقيقة الأمر إن مشكلة الدبلجة من لغة إلى أخرى ترتبط بنواح عديدة أكثر تعقيدا، إذ تبدأ المشكلة أساسا من لحظة الترجمة اللغوية لأن الدبلجة لا تتم بهدف القراءة عبر البصر بل بهدف الاستماع.فترجمة الحوار السينمائي تجد نفسها أمام إشكالية صوتية نطقية ترتبط بمدى تجانس الحروف ونطقها وطبيعة التركيب القواعدي للجملة ما بين الترجمة والأصل. إن الأمر جدير بالملاحظة والدراسة لأن وسائل الإعلام لا تهتم بهذا النوع من



النشاط اللغوي والفني، ولهذه الأسباب ولأسباب أخرى ارتأينا في هذا المشروع المتواضع التطرق إلى "أهمية الدبلجة" حيث هذا النوع من الترجمة الذي يختلف عن سائر النصوص بأسلوبه وترتيب جمله والمصطلحات الغامضة التي يزخر بها و يفرض مقاربة خاصة وطريقة مميزة في التعامل مع تقنيات الترجمة.

Abstract:

The term audiovisual translation is a very broad term which refers to the translation of all types of audio and video media. And that requires technical expertise in addition to language skills. Thus, translators specializing in the audiovisual field and who will be supported in their work by technicians or project managers who are experts in audio and video. because Audiovisual translation requires adaptive qualities that allow multimedia, audio or video media to be adapted into foreign languages, and technical qualities, whether for subtitles or for dubbing, in order to achieve the most faithfully possible foreign versions of the media.

In cinematographic dubbing, as in any translation, the equivalence criterion remains essentially pragmatic and subjective because it depends on the appreciation of the translator who produced the text, because the degree of equivalence of a dubbing in relation to the version original is a function of the constraints of synchronism (linguistic, syntactic, artistic), as well as linguistic and extra linguistic parameters.

Dubbing remains a mode that translators are often reluctant to discuss, no doubt because of the division of responsibilities it requires. Among the stages of dubbing, the adaptation stage is one of the most important. The adaptation of a film text includes verbal and non-verbal elements that highlight the need for the translator-adapter to be present throughout the dubbing process.

أسفرت ثورة المعلومات والاتصالات وما رافقهامنزيادة ملحوظة للقنوات الفضائية عن أشكال جديدة من الترجمة ، وأدّى تطور البرمجيات الحاسوبية واتّساع نطاق شبكة الانترنيت إلى نشأة أشكال ترجمية جديدة . فلقد تطور العمل في الترجمة السمعية البصرية تطورا سريعا بفضل البرامج والأجهزة الحاسوبية الجديدة، والملاحظ أنّ هذا الشّكل من أشكال الترجمة ينتشر انتشارا سريعا في ظلزيادة القنوات التلفزيونية الفضائية والأرضية بمختلف اللغات.

فالترجمة السمعية البصرية تخصص جديد وواعد في سوق الترجمة، وهو الاسم الأوسع للترجمة على الشّاشة **Screen translation** بقسمها المرئي (Substitling)والدبلجة (Dubbing) وما يخضع لهما من أنواع، ترجمة النصوص المكتوبة للأفلام والمسلسلات، الرسوم المتحركة والأفلام الوثائقية والشرائط المسموعة والإعلانات والترجمة المرئية وترجمة الحوار أثناء المقابلات المتعددة الأطراف، وأخيرا الترجمة للصّم وضعيف البصر**1**.



ترتبط الترجمة السمعية البصرية بالميدان السينمائي التلفزيوني (الأفلام والوثائقيات والكرتون) بكافة أشكاله (ترجمة على الشاشة، دوبلاج، نصف دوبلاج ... إلى غير ذلك، وذلك باستخدام أحدث البرمجيات والأدوات والتقنيات. و الترجمة السمعية البصرية تختلف عن الترجمة التحريرية من حيث الوسيلة وفي بعض الجزئيات كاختصار الجُمل ، فهي تقرأ علىالشاشة وإن كان هذا النوع من الترجمة يجب ألا يخرج عن القواعد للترجمة التحريرية. حيث يتطلب فهم سياق المعنى والإمساك بخيوط الحوارات العميقة وتوضيحها بشكل سلس ومحكم. فالترجمة السمعية البصرية تتعامل مع لغة منطوقة وتحوّل الترجمة إلى لغة مكتوبة، فيعمل المترجم على الإنصات لحوار المادة المرئية (فيلم – مسلسل – شريط... إلى غير ذلك)،كما أن أحياناً يكون لدى المُسترج أو المُدبلج نصاً مكتوبا للمادة الفلمية ، وينشأ ملفا خاصا بالمادة المرئية، حيث يعمل على توسيع مجال توضيح الأفكار المطروحة بالمادة المرئية، وذلك عبر تقسيم العبارات بشكل متوازي مع الحوار.

تطورت الترجمة عبر مراحل تاريخية متعددة، فانتقلت من شكلها الشفهي إلى الكتابي**2**، وفي أوساط تسعينات القرن الماضي بدأ اهتمام الباحثين ينصب حول الترجمة السمعية البصرية التي عرفت تطورا سريعا بفضل البرامج والأجهزة الحاسوبية الجديدة. غير انه لم يعالج موضوع الترجمة السمعية البصرية في العالم العربي إلا حديثا، ومازالت نسبة الإصدارات الخاصة بهذا الموضوع ضئيلة حتى اليوم. فوسائل الترجمة متعددة ويتفرع كلّ



شكل من الأشكال إلى عدّة فروع، نكتفي هنا بالإشارة إلى فروع الترجمة السمعية البصرية فقط وذلك تمهيدا للحديث عن الترجمة المرئية (سترجة) والدبلجة. فالدبلجة هي وسيلة شفهية، وهي أحد طرق الترجمة التي تعتمد على القنوات الصوتية في ترجمة الشاشة، ويقع نقل اللغة المقروءة في السياق الصوتي المرئي تحت أحد عنوانين رئيسيين هما الدوبلاج وإعادة تركيب الصوت.

تتطلب الترجمة السمعية البصرية إدراكا عميقا للمادة السينمائية ومستوياتها السيميائية، فترجمة فيلم تيليفزيوني مثلا هي عبارة عن صياغة أسلوب الحوار الأصلي باللغة الأجنبية، وتحويله إلى حوار عربي مكتوب ومفهوم للمشاهد لزيادة متعة المشاهدة، وهذا الحوار يختلف أسلوبه باختلاف المترجم نفسه.

إن الدبلجة ليس في الحقيقة بالأمر الهيّن، فاللغة تحتاج إلى أسلوب خلاّق لشرح المضامين الواردة في النص الأصلي. فهي ليست قائمة من الكلمات، بل هي مرتبطة بالسياق الذي له أهمية كبيرة. إن مشكلة الدبلجة من لغة إلى أخرى ترتبط بنواح عديدة أكثر تعقيدا، إذ تبدأ المشكلة أساسا من لحظة الترجمة التحريرية (ترجمة النص المكتوب) ، حيث يمكن القول أن ترجمة حوار المسلسل ينطبق عليها ما ينطبق على ترجمة الشعر من حيث الصعوبة التي تواجه عملية الترجمة، والتي تعدّ بمثابة خيانة للنص الأصلي. فمثلما تفقد القصيدة عند ترجمتها بعض روحها وجرسها وإيقاعها الموسيقي، تفقد ترجمة الحوار السينمائي بحدّ ذاتها الكثير من



الحس الموجود في النص الأصلي. كما أن ترجمة الحوار السينمائي تجد نفسها أمام إشكالية صوتية نطقية ترتبط بمدى تجانس الحروف ونطقها وطبيعة التركيب القواعدي للجملة ما بين الترجمة والأصل.

فمن السّهل مثلا من ناحية التطابق الصوتي، الترجمة من الإسبانية إلى الفرنسية بسبب الجذر اللاتيني الواحد للّغتين مقابل صعوبة الترجمة من الإسبانية إلى العربية. وتنطبق الملاحظة نفسها على تركيب القواعد اللغوية، فترجمة مسلسل لا يتم بهدف القراءة عبر البصر، بل بهدف الاستماع إليها عبر الأذن والحس. وهنا لا تعود المشكلة إلى الممثل أو المخرج وحدهما، بل إلى مشكلة المترجم الذي يجب أن يتمعّن في نصوص حوارات المسلسل الأجنبي المترجم إلى العربية، وإلا سيكتشف ضعف الترجمة وركاكة الجمل العربية المستخدمة فيها وتنافرها مع الحس العربي، ممّا يتسبّب في حالة من الاغتراب بين المشاهدين والنص المعروض عليهم.و مع ذلك يتقبّل المشاهدون الوضع و يقبلون على مشاهدة و متابعة المسلسلات المدبلجة.

إن عملية التلقي التي تحدث بين المترجم والمتلقي يجب أن تكون قادرة على أن تحدث انسجاما محكما في الجانب المفهوماتي؛ لأن دبلجة المسلسل الأجنبي في أي ميدان كان، ليست مجرد قواعد جامدة بل هي فن وتذوق وعلى وجه الخصوص القدرة على التكيّف مع



النص الأصلي روحا ومضمونا، فالمسألة ليست مجرد حفظ مفردات ومترادفات وعبارات، بل إنها عملية بناء شاملة تناظر تماما عملية الابتكار والتأليف**3**.

وبالفعل فإن الدبلجة تمثّل تحديا كبيرا للمترجم بحيث يجد أمامه عملية تشفير المصطلحات الواردة في الرسالة، وتكمن الصعوبة في ذلك الترابط الوثيق بين المصطلح وواقعه الثقافي والاجتماعي، بحيث تدفع بالمترجم إلى البحث عن صيغة في اللغة المترجم إليها تقترب إلى حد كبير من معناها في لغة الأصل. و هذا التكافؤ الدلالي لا يتحقق من الوهلة الأولى بل كثيرا ما نجد نصوص مماثلة مجردة جزئيا أو كليا من سياقها. لأن ثمة فوارق جوهرية في تراكيب الجمل والعبارات باللغة الأجنبية مقارنة باللغة العربية، تؤثر بصورة مباشرة على الأسلوب المستعمل وتوقع المترجم والمتلقي المشاهد في عوائق.

إن لدبلجة المسلسلات الأجنبية في المجتمع العربي أهمية و تأثير قوي على المشاهدين، والتي تعتبر من أهم المشاكل التي تعترض المترجم والمتلقي.فعند الحديث عن كل من الدبلجة و السترجة فإننا نلاحظ أن من أبرز الدول المؤيدة للدبلجة: سوريا ،لبنان و الأردن و تعتمد عملية الدبلجة عادة على كتابة سيناريو جديد للدبلجة واستخدام شخصيات بارزة لأداء الأدوار و الأصوات. و غالبا ما تكون الدبلجة للأعمال في عالمنا العربي دبلجة إلى الفصحى أو لإحدى اللّهجات.



قليلة جدا بل ونادرة تلك المؤلفات التي تعالج عملية الدبلجة وتتناول بصورة موضوعية إشكاليتها وآليتها الحديثة، فهذا المجال يتطلب ممن يتصدى له الخبرة الطويلة والممارسة الجادة للدبلجة، بل وتقتضي كذلك الاستيعاب الكامل والناضج لكل كبيرة وصغيرة تتعلق بهذه العملية المعقّدة والشّاقة.

إن الدبلجة مصطلح ترجمي بشكل عام ومجاله أوسع من التلفزيون يستخدم عند القيام بترجمة إنتاجات تلفزيونية كالمسلسلات والأفلام الوثائقية و الانمي. والكلمة مأخوذة من الأصل الفرنسي ***Doublage*** وهي الترجمة السمعية البصرية الأكثر شيوعا، فمصطلح **دوبلاج** مشتق من كلمة أجنبية تعني إضافة الصوت البشري للمشهد**4**، فهو فن من فنون التمثيل يتم من خلاله تفسير معاني نص شفوي في لغة المصدر بما يعادلها من اللغة المترجم إليها (لغة الهدف)، فهي نقل لحضارة وثقافة وعلم وفكر وأسلوب ولغة. شان استخدام الدوبلاج في أعمال الكرتون الموجهة للأطفال والأعمال الدرامية شان المسلسل والفيلم السينمائي والوثائقي. و الدبلجة كما جاء في معجم الفن السينمائي هي الكلمةالبديلة لكلمة دوبلاج doublage، وتعني عملية إعادة تسجيل الحوار بعد ترجمته من لغة الفيلم الأصلية إلى لغة الهدف، و الكلمة الدراجة هي **الدوبلاج5**. وهي عملية جعل الأفلام الناطقة بلغة أجنبية تُنطقُباللغة المحلية للمنطقة التي تعرض فيها الأفلام، بدلا من الترجمة ،حيث كانت الترجمة في حينها تعرض على شاشة مصاحبة. و لا يتم ترجمة الحوار كله بل

جزء منه، بعيدا عن الدقة و التنسيق، مما يفسد على المشاهد متعة المتابعة و استيعاب روح الفيلم.

وعندما بحثنا عن المصطلح في المنجد العربي**6** فإننا نجد كلا المصطلحين: الدبلجة والدوبلاج ويعتقد الكثيرون أن الدوبلاج الذي يتم للمسلسلات والأفلام السينمائية هو عملية ترجمة فقط للعمل من لغته الأصلية إلى اللغة البديلة ومن روح إلى روح أخر، بل الدبلجة هي فعل نقل لتجربة في التفكير من نظام لساني إلى نظام لساني آخر، أي من لغة المصدر إلى لغة تتحول بفعل الترجمة إلى لغة الهدف على اعتبار أن ما نروم ترجمته ؛ أي نقله يوجد خلف القول.

تتضمن الدبلجةحذفا من النص أقل مما تتضمنه ترجمة الشاشة وهو أكثر احترافا، ويعتمد على الطرق الراسخة للتزامن البعدي لحركة الشفاه ويؤسس خطاب موحد (هو ترجمة شفهية لنص أصلي شفهي)، وبذلك لا يضطر المشاهد أن يوزع انتباهه بين الصور والترجمة المكتوبة عليها**7**. ولا تتطلب الدبلجة مستوى عال من التعليم من جانب المشاهدين، حتى لا يحرم المشاهدون الأميون مثلا من متعة متابعة الأفلام الأجنبية.

إن الدبلجة في الوطن العربي هيتتبع سوق العرض والطلب والنجاح والفشل، مثل المسلسلات التركية المدبلجة إلى السورية، و توفير فرص العمل لأبناء البلد العاملين في هذا المجال.



-إن عملية الدبلجة التي تتضمن تزامن حركة الشفاه هي عملية صعبة ومكلفة أكثر من السترجة. والأرقام التي توردها التقارير لمتوسط التكاليف في الساعة لترجمة الشاشة والدوبلاج في أوروبا، تظهر أن الدوبلاج يتكلف عشرة مرات أكثر من ترجمة الشاشة**8**.

كما ينبغي على المترجم الكفء والماهر تعلّم الكلمات والمصطلحات والعبارات والصور والتشبيهات البلاغية ومعرفة مقابلاتها في اللغة الهدف.و ذلك بتعلّم ومعرفة حضارة وثقافة كلا اللغتين، لأن هذا يعتبر النكهة التي تجعل للكلمات مذاقا أصيلا وكذلك الإبداع في إيجاد الكلمات الملائمة والتي تعبّر عن قصد المتحدث الحقيقي. حيث تتحدد خصوصية الدبلجة من خلال كونها صيرورة قائمة في مفترق ثقافتين وسياقين متغايرين. ومن هذه الزاوية يتعرّف المترجم على نفسه من خلال توسّطه بين وضعيتين ثقافيتين وسياقين لغويين متمايزين. فهذا النوع من الترجمة مختلف عن الترجمات الأخرى حيث يعتمد على ترجمة اللهجة العامية أو اللغة الدراجة للمتحدثين، وهنا تكمن الصعوبة في إيجاد المقابل الثقافي لكل كلمة في اللغة المترجم إليها، حيث أن اختلاف الثقافات والحضارات هو الذي يحكم وجود كلمات بعينها في لغة ما . وهذا ما ركّز عليه **زوي بوتي Zoé Petit** قائلا :

“ Sound track and image converge to create meaning, sound, vocal, intonation, visual signs, gesture, posture, editing techniques all



combine to create a message for the viewer to interpret, in other words, what is said is only part of the message, the way it is said, together with visual and auditory markers, form and integral part of the message “ 9

" لكي يصل المترجم للمعنى الأصح، ينبغي أن لا يعتمد على اللغة فحسب، بل أن يركز أيضا على الصورة و الصوت و حركات الممثل ليدرك المعنى المراد، وبالتالي رسالته صحيحة"10.

إذ أن غاية المدبلج هي الوصول إلى مقصد المخرج وكاتب السيناريو،وهذا يستوجب إدراك الدلالات المختلفة للألفاظ التي استخدمها المؤلف. و كذا ضرورة التقيد التام بفحوى الرسالة الأصلية ومعنى النص الأصلي إلى جانب عدم الخروج عما أراده الكاتب من مكونات النص الأصلي وعدم الزيادة أو التنقيص من هذه المكونات كما ونوعا.

إن من مهام المترجم كذلك معيار الأمانة الذي ينبغي أن يمتاز به ويضعه نصب عينيه ليدرأ عن نفسه شبهة الخيانة التي طالما أضيفت على المترجمين، حيث نجده يحاول جاهدا أن ينقل ما بين يديه من لغة الأصل إلى لغة الهدف بأقصى درجات الأمانة والإخلاص. بمعنى آخر وضوح عنصر الأمانة والدقة في نقل روح النص، إلى اللغة الهدف، وهو عبارة عن محاولة المترجم الحفاظ قدر الإمكان على المصداقية والأمانة من خلال نقل النص الأصلي بشكل لا يؤثر على رسالة النص ولا يخلّ بما يريد المخرج أصلا أن يكون للمعنى المراد والهدف المنشود لدى المتفرج المتلقي. فالمصداقية والدقة والأمانة قد تأخذ جميعها منحى المعنى والمبنى والأسلوب والتراكيب بقدر ما يستطيع المترجم. بل إن هذا هو ما يتوقّعه

الآخرون منه بل ويطالبونه فيه دون أن يلتمسوا له العذر في قصور قد ينشأ خلال عملية النقل بين اللغتين. لا لقصور في إمكانية المترجم نفسه، بل هو قصور تمليه عوامل جمّة أهمها:

أ- طبيعة النص الذي سيشتغل فيه المترجم، كون النص علميا، دينيا، أدبيا... إلى غير ذالك.

ب- درجة التطابق والتباين بين لغة المصدر ولغة الهدف من حيث النظام اللغوي الخاص بكل منهما وحجم خيارات التكافؤ المتاحة بينهما.

إن أمانة المترجم تحتم عليه أن ينقل النص كاملا كما هو بلا تحريف فلا يستطيع الحذف لأنه لا يحق له التدخل بأي شكل من الأشكال في العمل، فليس هو كاتب العمل. والتدخّل يعتبر كأنه سرقة أدبية، كما يعتبر من باب عدم الأمانة الأدبية. وعليه فإن عمل المترجم ليس بالعمل السهل، بل هو على العكس من ذلك شاق وفيه مسؤولية وأمانة عظيمة.

إن الدبلجة فعل ثقافي ومعرفي متعدد الأوجه والمعاني ،غير أن البعض يرى أن الدبلجة خيانة للنص الأصلي والبعض يراها معرفة غنية عابرة للثقافات وثورة حقيقية في التبادل الثقافي بين الشعوب. وما بين التفسيرين تنويعات هائلة لا يمكن حصرها بمدارس ومناهج فبالفعل حققت الدبلجة تغيرا هائلا في نقل. فالدبلجة بهذا المعنى هي تنوع ثقافي ومعرفي بنكهة غريبة مختلفة تخلق نوايا ساحرة باستنكافه الغريب والمجهول، والتي تقدمه فنون كالرواية والدراما مثلا بالتعريف بثقافة شعب ما، وحضارته. والصعوبة التي يتعرض لها ممثل

الدبلجة أنه يعبر عن انطباعات الشخصية بالصوت فقط، في حين يستخدم كل أدواته في المشهد الدرامي في الصورة البصرية من خلال ملامح الوجه وحركات الجسد، أما في الدبلجة فهو مرتبط "بكاركتر" الشخصية إضافة إلى سرعة الإلقاء وعدم وجود وقت لتحضير المشهد. فالدبلجة أصعب من التمثيل التلفزيوني والإذاعي، حيث انه من الصعب أن نضع صورتنا على صورة ممثل مجهول الهوية ونمثل بإحساسه وصوته. إن المدبلج الناجح يشبه الممثل الناجح إلى حد كبير، فكما أن نجاح الممثل يقاس بمبدأ تمكّنه من تقمص ملامح وسمات الشخصية التي يلعب دورها؛ بحيث لا نحس نحن المتلقين أو المتفرجين بوجوده كممثل؛ فإن نجاح المدبلج يقاس بمدى التوفيق الذي يصيبه في تغليب صوت من يدبلج له على صوته الخاص.

إن العبء الذي يتحمله المدبلج هو تقمص الشخصية التي يتجسّدها، ويتعايش معها في كل مشهد بحيث يوصلها بالشكل الجيد باللغة العربية، وإذا أحبّ المدبلج الشخصية التي يجسّدها فإنه سيقدّمها للناس بشكل مقنع.

ومن العناصر الأساسية المسبّبة لنجاح الدبلجة، الموسيقى التصويرية المنسجمة مع الحدث الدرامي والحوار، و التي تظل كما هي في المقطع الأصلي، ويجب ألا يطغى أي عنصر على الآخر، فأحيانا يتطلب المشهد دمج عدة آلات موسيقية. وعليه فإن الدبلجة تتطلب من



المدبلج الكثير من الجهد، ورغم قلة أجره المادي مقارنة مع الأعمال الدرامية الأخرى إلا أن الممثلين يجدون فيه استمرارية ومتعة كبيرة وقربا من المشاهدين.

و بالتالي لا يمكن للدبلجة وحدها أن تكون معرفة وافية بثقافة أخرى. ومع ذالك فهي عامل هام جدا في فهم الآخر وثقافته كما أن هناك أيضا التفاعل المباشر وأجهزة الإعلام والفنون الأخرى كلها تلعب أدوار مختلفة الأهمية في فهم ثقافة الآخر. وحتى إذا سلّمنا بوجود مدبلج قدير يتمكّن من أدوات صنعته، عارف لأسرار مهنته، مدرك لحجم مسؤوليته، إلا وتبقى شبهة الخيانة تلاحقه كظله لعوامل خارج مشيئته وإرادته.

فالفن في السينما والتلفزيون والمسرح يمثل قصة أو واقعة، يعني عليها أن تكون كالحياة الواقعية نقلا تاما بدون تشويه. لذا فالأمانة والنقل الصحيح والحفاظ على روح النص هي بعض من أصول الترجمة. إن ترجمة أي فيلم /مسلسل ومهما كانت دقيقة لا يمكن أن تحول الغث سمينا أو العكس، فالدبلجة مجرد مرآة من المفترض أن تعكس ما يعرض عليها وبدون تغيير المعالم.

وهكذا فإن الدبلجة حتى تكون جيدة و صحيحة يجب أن تعكس المعنى بالوضوح، تنقل روح النص الأصلي وأسلوبه، تصاغ بتعبير طبيعي وسلس و تولّد استجابة مشابهة في ذهن المتلقي.إذ تعتبر الطريقة الفضلى لتوصيل الرسالة المبتغاة من المشهد السينمائي، لأن المتلقي للترجمة يكون مشغولا بقراءة النص، فتقوم عيناه بالجري وراء النّص المكتوب لفهم



ما يدور. وما أن تحاول هاتان العينان العودة إلى المشهد حتى تأتي جملة جديدة مكتوبة، فتعود إلى النص للقراءة وبهذا يتشتّت المتلقي بين الاستماع بالمشهد (الذي كلّف المخرج والمنتج الكثير من المال، ومختص الديكور الكثير من الوقت) وبين متابعة النّص لفهم ما يدور في الفيلم.

وقد يلاحظ هذا التشتّت في أفلام الحركة التي تكون فيها بعض المشاهد مقسّمة في أجزاء أقل من الثانية، وحين يكون هنالك حوار مترجم فإن المتلقي قد يخسر المتعة الكاملة في متابعة النص على حساب الصورة أو الاستمتاع بالصورة على حساب النص**11**.

بالإضافة إلى أن المتابع للترجمة يحرم من الاستمتاع بالتمثيل، فالممثل في الدراما أو الأفلام الرومانسية يجتهد كثيرا في حركات وجهه وهو يتقمّص الدور، بينما يكون القارئ للسترجة منتبها للنص المكتوب، فلا يرى الإبداع في عمل الممثل. و هذا يجعل المشاهد لا يتابع كل الفيلم لأنه مشغول بالقراءة، وإذا ما ترك القراءة لمتابعة المشهد بصريا فإنه يحرم من متابعة سياق الحوار**12**. هذا يجعل الرسالة message المتمثلة في الفيلم كوحدة كاملة تصل مشوّشة أو ناقصة، بالإضافة إلى المشاكل التقنية للسترجة مثل صغر الخط أو نوعه أو اختفاء الجملة بسرعة أو ضعف مستوى القراءة عند المتلقي العربي أو حتى ضعف النظر.

كل هذه مشاكل تؤثر على التلقي الجيّد للمسلسل.



أمّا الدبلجة فإن المتلقي يتابع الممثل وهو يستمع إلى الحوار بالعربية فيستمتع بالمشاهد ويعرف كل ما يدور من أحداث ومن حوار. وبإمكان شريحة أكبر من المشاهدين متابعة الفيلم لأن هناك الكثير ممن يعانون ضعف النظر أو ضعف اللّغة العربية أثناء قراءة الترجمة، وكذالك الأميين الذين سيستمتعون بمتابعة فيلم بلغتهم أو حتى لهجتهم (سوريين كانوا أو مصريين أو لبنانيين، إلى غير ذالك).

لقد تعامل المشاهد العربي مع الأفلام المدبلجة بعد أن قامت الكثير من القنوات بدبلجة و عرض العديد من الأفلام. و لاقت هذه الخطوة ترحيبا كبيرا لدى المتلقي العربي، وهذا شجّعهم على التمادي إلى الدبلجة بلهجات مختلفة، فتمّت دبلجة الأفلام الهندية إلى اللهجة الكويتية، والأفلام الدرامية إلى السورية، واللبنانية والأفلام الكوميدية إلى اللّهجة المصرية.

أمّا بالنسبة إلى الدبلجة للفصحى فإنها هي أفضل من الدبلجة إلى اللّهجات المختلفة لأن المتلقي يقتنع بأن المشهد الذي أمامه (من ممثلين وحوار) هو من ثقافة أخرى، ويقتنع نفسيا بأن الفصحى هي ترجمة أمينة وأنه بهذه الدبلجة إنّما يسمع صوت الممثل الأصلي كما أنها تحافظ على الفروق الثقافية، أما الدبلجة إلى اللهجات العربية فإن لها تأثيرا سلبيا على عملية التلقي لأسباب عديدة. فالمشاهد يشعر أن الدبلجة غير منطقية، فالشاب الذي يتكلم بلهجة كويتية وسعودية يتحدث عن مضاجعة صديقته، فيجعل المشاهد يعيش في



حالة من الارتباك لأن مستوى الألفاظ لا يتناسب بتاتا مع بيئة اللهجة الملفوظ بها هذا الحوار.

غير أن هناك استثناءا واحدا في الدبلجة باللهجات وهي دبلجة الأفلام الكوميدية، لأن الكوميديا تعتمد أصلا على المفارقة وقد تكون مفارقة (اختلاف اللهجة) أحد أهم أسباب الضحك.

إن الدبلجة في الوطن العربي تحظى باهتمام بالغ من المشاهدين، و تؤثر تأثيرا كبيرا في عقولهم و وجدانهم و سلوكهم، بما يتضمن من امتداد زمني وعناصر من التشويق والتمثيل و الإخراج تغري بالمتابعة.

وهي خطوة متميزة ومبادرة جديدة تخرج عن المألوف. غير أنها قليلة جدا بل ونادرة تلك المؤلفات القيّمة التي تعالج عملية الدبلجة وتتناول بصورة موضوعية إشكالياتها وآليتها الحديثة. فهذا المجال يتطلّب ممن يتصدى له الخبرة الطويلة والممارسة الجادة للدبلجة، بل وتقتضي كذلك الاستيعاب الكامل والناضج لكل صغيرة وكبيرة تتعلق بهذه العملية المعقدة والشاقة. . فالدور الذي تلعبه الدبلجة في عصرنا الحاضر لا يخفى على أحد، هو دور على جرحة كبيرة من الأهمية والمسؤولية خاصة في الوطن العربي. فهي سبيلنا إلى التعرّف على ثقافات الآخر وحضاراته وتعريفه بثقافتنا وحضارتنا. ولن نضيف جديدا إذا ما قلنا أن الدبلجة فعلا همزة الوصلة وحلقة التواصل بين الثقافات والحضارات. ونحن لسنا ضد الدبلجة كفن



معروف في ترجمة الأعمال الفنية والوثائقية في مشارق الأرض ومغاربها، لكن للدبلجة أصول تقوم على استخدام لغة حيادية بعيدة عن الخصوصية البيئية للغة التي تترجم لها. ونذكر على سبيل المثال هنا أن الأديب الراحل جبران إبراهيم جبرا اشرف على ترجمة حوار فيلم (عمر المختار) للمخرج السوري الراحل مصطفى العقاد إلى العربية، من أجل دبلجته إلى العربية الفصحى قبل عرضه في العالم العربي. فجاءت لغة هذه الدبلجة تعبّر عن طبيعة الشخصيات، حيث كانت الشخصيات الإيطالية في الفيلم تتحدث وفق آلية تفكير مختلفة تماما عن الشخصيات العربية وعن أسلوب تعبيرها أيضا. و هكذا، فالمطلوب أولا الأمانة في نقل روح الفيلم وبيئته من خلال لغة تترجم وتنقل لغة الآخر من أجل تذوق اختلاف مفاهيمها وثقافتها، وليس من أجل تعريب مفهومها وأسلوب تعريبها وطريقة انفعال أصحابها. فاللغة جزء من بناء أي عمل فني، وهدفها ليس التوصيل فقط أو رواية الأحداث فحسب، بل هي تعبير عن نمط تفكير وأسلوب حياة، وجماليات بناء حوار ينقل الحساسية الدرامية، وخلق مستوى تعبير.

إن عمل الدبلجة هو عمل شاق وصعب ويجب على من يعمل فيه أن يكون خبيرا، فهي عمل يتطلّب ترجمة وإعداد وقدرات تشغيل الحواس والمشاعر عند الممثل، إذ يجب أن يستعمل



الرؤية والسمع مع الصوت وهذه القضايا مهمة جدا. فالدبلجة وإن كانت تفقد العمل الأصلي رونقه وجزءا من جودته، إلا أنها تظل أفضل من العدم؛ لأنها تحدث التأثير المطلوب ولو إلى حد معين.

و للترجمة أصول معترف بها في جميع أنحاء العالم، وعلى الرغم من اجتهادات كثيرون حول هذه الأصول، إلا أن الاجتهاد دائما يهدف إلى الجودة وليس إلى التحقق من عبء الدقة، حيث أن هناك أخطاء عديدة يقع بها عديد من المترجمين إما عن قصد أو عن دون قصد. فقبل عقود مضت، لم يكن ممكنا عرض أشرطة المسلسلات المستوردة جملة وتفصيلا لغير لغتها الأصلية. الآن ومع التطوّر الذي عرفه الواقع العربي، هناك عدد لا يستهان به من استوديوهات الدبلجة في الوطن العربي، بداية في مصر ثم الخليج العربي، إضافة إلى بعض دول الشرق الأوسط مثل لبنان الرائد في مجال الدبلجة والأردن، فهناك إجماع عربي شبه تام.

وبالإضافة إلى ذلك فإن الحاجة إلى التواصل الواسع والدقيق والفعّال في عالمنا المعاصر بين من يتكلمون بلغات مختلفة يعطي للمدبلج موقعا استراتيجيا جديدا في غاية الأهمية.

و لقد اكتسحت المسلسلات المدبلجة، و في مقدمتها المكسيكية، البيوت الجزائرية و حتى المغربية، حيث تجد عائلات تتسمّر، في أوقات معينة أمام شاشات التلفاز لمتابعة أبطالها وقصصها المفضلة سواء في القانتين المحليتين أو عبر الفضائيات. و ليس إلاّ الجنس الناعم

وحده من يقبل على المسلسلات المكسيكية بل حتى المراهقين و الشباب يتابعون عددا من الأعمال المدبلجة.كما تواصل العديد من القنوات الفضائية طرح الأعمال المدبلجة سواء كانت أوروبية أو مكسيكية، مع العلم بأن الأخيرة اكتسحت الساحة العربية في عدد من الأعمال التي جذبت العدد الأكبر من المشاهدينو نافست أقوى الأعمال العربية والمحلية المطروحة. و من أجل ذلك نجد القنوات الجزائرية تجتهد في ذلك الأمر وتطرح العديد من تلك الأعمال على مختلف جنسياتها، و لها جمهور متابع و من تلك الأعمال المسلسلات الرومانسية والدراما المكسيكية من أجمل أنواع الدراما التي شاهدناها و عرضت في عدة دول عربية، وحققت نجاح كبير في العالم العربي، و العديد من الأعمال الأخرى، التي لطالما أمتعتنا بها الدراما المدبلجة.

لكن الدراما المكسيكية هل هي قادرة بعد عشر سنوات من النجاح في العالم العربي على الاستمرار في ذلك النجاح، مع ملحوظة أن الدراما المكسيكية في السنوات الاخيرة شهدت تراجعا في عدد مشاهديها عن قبل، حيث كانت منتشرة بنسبة كبيرة جدا في العالم العربي كله. فيجب أن نعرف هل هذه الدراما قادرة على الاستمرار و النجاح أم لا؟ فالدراما المكسيكية كانت مسيطرة على نسبة كبيرة من المشاهدة، و لكن ماذا يا ترى هو مستقبل تلك الدراما الرائدة في العالم العربي؟. فهل انخفض مستواها الفني و تراجع أم



ارتفع في السنوات الأخيرة؟ كلها أسئلة تطرح نفسها للحوار حول تلك الدراما الرائعة التي لطالما أبدعتنا هنا في العالم العربي.

وأخيرا، هناك العديد من الإشكاليات في تلقي الدبلجة سواء إلى الفصحى أو إلى العامية، إلاّ أن الدبلجة تظل أفضل بكثير من السترجة في إيصال الرسالة إلى المشاهد المتلقي العربي. و عليهلماذا لا تدبلج الأعمال العربية إلى لغات أو لهجات أجنبية؟ ما الذي علينا فعله حتى تصبح الدراما العربية سلعة مطلوبة في السوق العالمية؟ أو على الأقل في الدول القريبة منا جغرافيا أو ثقافيا؟

الهوامش:

1- Zoé petit, the audio-visual text: subtitling and dubbing different genres, Méta, Vol 49, N°1Avril 2004, P25.

2-علم الترجمة، دراسات في فلسفته و تطبيقاته، ترجمة حميد العواضي، دار الزمان، دمشق2009.

3- J.Delisle, L'analyse du discours comme methode de traduction,cahier du traductologie,n°1,Editionde l'université d'Ottawa,Ottawa1980,p22.



[4]-دباش، عبد الحميد، السينما والترجمة السمعية البصرية ،خطاب متعدد الروامز، مجلة المترجم: إستراتيجية/ ترجمة الخطاب السمعي البصري، يناير-جوان 2008، العدد 17، الجزائر : دار الغرب، ص09 -32.

[5]- علي أبو شادي، لغة السينما ،سلسلة الفن السابع، منشورات وزارة التربية، المؤسسة العامة للسينما،دمشق، 2006، ص 160

[6]- المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ط2.لبنان: دار المشرق، ص 445

[7]- Yves Gambier, les transferts linguistiques dans les medias audiovisuels ,press Univ,Septentrion,1996, P126.

[8]- Danan Martin. À la recherche d'une stratégie internationale: Hollywood et le marché Français des années trente. In : les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels, P128.

[9]- zoé petit, the audiovisual text: Subtitling and Dubbing, différents genres, opcit, p26

10-ترجمتنا

11-Mario Paolinelli, nodes and boundaries of global communication: note on the translation and dubbing, of audiovisuals, Méta, Vol 49, N°1, Avril 2004, P174.

[12]- Mario Paolinelli, nodes and boundaries of global communication, P174.



قائمة المراجع و المصادر:

-1دباش، عبد الحميد، السينما والترجمة السمعية البصرية ،خطاب متعدد الروامز، مجلة المترجم: إستراتيجية/ ترجمة الخطاب السمعي البصري، يناير-جوان 2008، العدد 17، الجزائر : دار الغرب.

-2علي أبو شادي، لغة السينما ،سلسلة الفن السابع، منشورات وزارة التربية، المؤسسة العامة للسينما،دمشق 2006.

-[3]المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ط2.لبنان: دار المشرق.

-4 علم الترجمة، دراسات في فلسفته و تطبيقاته، ترجمة حميد العواضي، دار الزمان، دمشق2009.

5- Danan Martin. À la recherche d’une stratégie internationale: Hollywood et le marché Français des années trente. In : les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels, Press Univ1996.

6- J.Delisle, L’analyse du discours comme methode de traduction,cahier du traductologie,n°1,Editionde l’université d’Ottawa,Ottawa1980.

7-Mario Paolinelli, nodes and boundaries of global communication: note on the translation and dubbing, of audiovisuals, Méta, Vol 49, N°1, Avril 2004.



8-Yves Gambier, les transferts linguistiques dans les medias audiovisuels ,press Univ,Septentrion,1996.

9- Zoé petit, the audio-visual text: subtitling and dubbing different genres, Méta, Vol 49, N°1Avril 2004, P25.



اللغات الأجنبية



Manipulation of Middle Eastern Political Narratives via Subtitling: Technical or Ideological?

Haani Mohamed BELHAJ, PhD. **Swansea University, UK**

1. Introduction

Unlike the traditional definitions of Translation Studies (TS), a socio-cultural perspective views the concept of translation at the core of the present struggle for domination as it can be ideologically and politically utilised in our increasingly conflict-ridden and violent world. Therefore, in order to conceptualise translation within the current political turmoil more effectively, we need to critically engage with the narratives that translators/subtitlers (re)frame across linguistic and cultural borders (Baker 2006a, 2016). In her narrative account, Baker (2010, p. 348) indicates that some media organisations, via different forms of translation, enhance controversial narratives through which certain races, cultures, and regions can be significantly distorted or otherwise promoted.

Compared to printed forms of translation, audiovisual translation (AVT) is more likely to be related to this type of theorisation, in light of the richness of the ideological loads it delivers via its semiotic composite, in which the verbal element is only a part of an integrated structure. A structure that includes linguistic and extra-linguistic elements, not only at a textual level but also at a paratextual level. This area of study, however significant, continues to be largely

unexplored, especially in relation to the Arabic–English subtitling of political narratives in the Middle East.

Today's communities seem to be more audiovisual media-oriented than print media-oriented, which possibly makes AVT more exposed to commercial powers, more vulnerable to attempts of ideological manipulation, and hence, more motivating for research opportunities. Apart from any ideological constraints or motives, subtitling in particular has its own technical conventions that subtitlers need to manipulate in order to produce better subtitles for the target audience. Here lies the motivation for the present study: to investigate subtitlers' manipulation and 'oscillation' (Baker, 2006), with a special focus on the subtitling of the Middle East political narratives. The study is particularly encouraged by Díaz-Cintas's (2012) call to "clear the ideological smoke screen that confounds the original message in an attempt to see the silver screen behind". The ultimate purpose is to raise awareness of the unseen ideological role of subtitling in the process of manipulating political narratives under the pretext of technicality. Yet, before drawing any conclusions, a thorough investigation based on the technical analysis of a relevant set of subtitles needs to be carried out in order to avoid any misinterpretations. The study will offer 20 samples of such reframed narratives disseminated by Monitor Mideast (MM) in 2014, focusing particularly on the Middle East conflicts.

This study aims to answer the following questions: 1) Can technical manipulation be ideologically driven to reframe original narratives differently under the excuse of technical constraints? 2) What are the strategies that can be used at different levels to reframe and recontextualise original narratives? and 3) What role can subtitlers play in (re)constructing our socio-cultural/ political reality? The study will be divided into two main sections accordingly: the first will be dedicated to a literature review on AVT, ideology, subtitling, and narrative theory. The second section will be dedicated to the data analyses, findings, and discussions, followed by the conclusion.

2. Literature Review

2.1 Audiovisual Translation and Ideology

The different media AVT modes (subtitling, localisation, dubbing, etc) which have turned paper-oriented communities into media-oriented communities have similarly turned AVT into the most effective scope within translation studies (Gambier & Gottlieb, 2001, p. xx). Paradoxically, however, relevant research stemming from the social-cultural/ideological perspective is still timid (Díaz-Cintas, 2012, p. 281). In the specific context of political AVT, the constraint of ideology has always existed as an inevitable factor of manipulation (Schäffner 2003, p. 23). Yet, only a limited range of outstanding studies – mainly branching from the 'Manipulative School' – have been interested in translation as the main representative of conflict between different cultures and ideologies. More research, thus, needs



to be undertaken in relation to "the semiotics and hermeneutic problems translation poses" (Álvarez & Vidal, 1996, p. 2), especially in its audiovisual productions. Díaz-Cintas's (2012) paper "Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation" is one of those few but prominent studies concerned with AVT, and more specifically with subtitling. Drawing on a critical approach to tackling subtitling manipulation, Díaz-Cintas (2012, p. 279) argues that "AVT should be pushed beyond its traditionally parochial linguistic sphere by focussing more on unmasking the rationale behind ideologically motivated changes and by contextualising them within a wider social-cultural environment". He (ibid, p. 283) advocates highlighting concepts of power, ideology, and language, and the potential connections between them that could be concealed from people. Responding to this call, Boukhaffa (2017) investigates ideological manipulation in four Moroccan political video clips subtitled by MEMRI. He confirms some evidence of textual manipulation compared to his striking findings of paratextual and contextual narrative reframing. Pérez-González (2014) investigates the role played by amateur subtitlers in selecting, subtitling, and disseminating political products congruent with the narrative they adopt regarding the relationships between the Arab world and the West. Suffice to say that the cultural turn (Snell-Hornby, 1988; Lefevere, 1992; Bassnett, 1998) in translation studies, as Bassnett (1998, p. 136) argues, has helped scholars "recognise the importance of understanding the manipulatory processes that are involved in



media textual production”. This is what possibly invoked Díaz-Cintas (2012) to introduce his notion of “technical manipulation vs. ideological manipulation” in the AVT context.

2.2. Subtitling: Technical Manipulation vs. Ideological Manipulation

AVT, in general, has constraints that, due to the polysemiotic nature of its material, manipulate its productions to satisfy the taste of the target audience. Subtitling in particular has technical constraints due to its diasemiotic (i.e. oral to written) transformation (Gottlieb, 1994, pp. 270–71). As further classified by Gottlieb (1992, pp. 164–65), subtitling constraints are: formal (quantitative) referring to screen factors of time (speaker is faster than reader) and space (2 lines with 70 characters), and textual (qualitative) referring to the correspondence between the spatial positioning and temporal cueing of the subtitles and “the static and dynamic visual features” of the film (ibid). Thus, the representation of spoken dialogues as coherent and concise subtitles within such limitations is a technical challenge that often entails a ‘technical manipulation’ as Díaz-Cintas (2012) calls it. Reduction that “tends to condense the original dialogue by 20–40%” (Gottlieb, 2004, p. 87) is a necessary manipulation at times, especially when dealing with interviews (ibid, 1992, p 167) and debates. To embody this, Gottlieb (ibid, p. 166) put forward the following list of subtitling strategies: 1) Expansion; 2) Paraphrase; 3) Transfer; 4) Imitation; 5) Transcription; 6) Dislocation; 7) Condensation; 8)



Decimation; 9) Deletion; 10) Resignation. Gottlieb (ibid, p. 166) distinguishes between quantitative reduction (i.e. condensation of redundancy) and semantic reduction. Thus, the reduction of any piece of information depends on its quality that is meant to be comprehended and appreciated by the audience (Karamitroglou, 2003, p. 8). Whichever the strategy is, "visual, time and space constraints should not serve as an excuse for toning down or leaving out controversial or sensitive elements present in the original dialogue, such as […] political comments" (Díaz-Cintas, 2012, p. 285). This draws attention to the key factor of necessity, which would justify the technicality of any change in the ST (ibid, p. 284; Gottlieb, 2005, p. 19). Such importance comes from the fact that technical strategies can also be subtly utilised for unseen ideological considerations rather than for their immediately recognisable technicality.

Díaz-Cintas (2012, p. 285) argues that "technical limitations and diasemiotic differences can often be misconstrued and taken advantage of quite openly, as has been the case in censorial regimes, […] by using them as a shield to justify certain unpalatable solutions". This is what he (2012) calls 'ideological manipulation' that could be imposed by, among others, the ideological constraints of patron's power (Van Dijk, 1985b, p 43; Lefevere, 2017, p. 12). Recent translation studies have shown a tendency (though rare in the Middle Eastern context) to focus on the actual ideological and cultural consequences translation may have on the target perception (Díaz-



Cintas, 2012, p. 286). Baker's seminal book *Translation and Conflict: A Narrative Account* (2006) is a case in point.

2.3 Baker's Narrative Theory

In a social context, Baker (2006b, p. 464), following Somers & Gibson (1994), defines narratives as the stories we experience personally or participate in publicly, and according to which our attitudes and identity are guided and formed. Narratives do not only include the stories we tell others about our knowledge and experience in life, but they also incorporate the stories we tell ourselves about those experiences (2006b, p. 464). On most occasions, those who consume the narrative are a passive party, positioning themselves unconsciously within social and political narratives hardly of their own construction (Somers, 1992, p. 600). In a linguistic context, Baker (2006a, p. 19) argues that the narrative interpretation of series of statements is not limited to a narrow group of sentences within the boundaries of a single utterance or text, "but is more likely to underpin a whole range of texts and discourses without necessarily being fully or explicitly articulated in any of them" (Baker, 2005, p. 5). In the context of translation, it is through an experience (e.g. political) that a narrative is constructed/narrated, and one way to transfer that narrative across linguistic and cultural barriers is translation or, in narrative terms, renarration. Yet narration and renarration do not reflect original experiences (Somers, 1992, p. 600; Riessman, 1993, p. 6), and possibly neither does translation. Baker



confirms that “translating a narrative into another language and culture inevitably results in a form of ‘contamination’, whereby the original narrative itself may be threatened with dilution or change” (2006a, p. 62). With this in mind, translation choices can be understood discursively as reframing strategies, deliberately and ideologically selected to compete or accentuate past and present narratives; a process referred to by Baker as “the political import of narratives” (ibid, pp. 20–21). Israelis, for instance, renarrate past narratives of the Holocaust repeatedly as many times as needed to support their present narratives of freedom and right to settle (ibid).

In addition to the non-verbal reframing of narratives, reframing in translation can be multifaceted, occurring at textual or/and, simultaneously paratextual levels, exploiting any linguistic and extralinguistic means (Baker, 2007, pp. 158–163). Being “a threshold to the main text” (Wolf, 2006, p. 20), paratext adds a decisive function to the narrative construction as a whole. Baker (2006a, p. 62) argues that a “narrative consists of different parts that make up a whole, but the viability and coherence of that whole depends on how the parts “mesh together” and function in “the construction of reality” (Bruner, 1991, pp. 5–6). Seeking this, Baker (2006a, pp. 112–139) identifies five (explanatory rather than comprehensive) overlapping reframing strategies in translation: 1) *Frame ambiguity* refers to the reframing of events in different contexts to construct competing narratives, “with important implications for different parties to the conflict” (Baker,



2006a, p. 107); 2) *Temporal and spatial framing* refers to the embeddedness of a particular text in a new, different temporal and spatial context that emphasises the narrative it represents and induces people to connect it to present narratives; 3) *Selective appropriation* refers to omission and addition used to accentuate or compete the source text narrative(s), or "larger narrative(s) in which it is embedded" (ibid, p. 114); 4) *Framing by labelling* refers to designations that have serious associations. It "provides an interpretive frame that guides and constrains our response to the narrative in question" (ibid, p. 122); 5) *Repositioning of participants* refers to the "way in which participants in any interaction are positioned, or position themselves, in relation to each other and to those outside the immediate event" (ibid, p. 132).

3 Study Data, Analysis Model, and Procedure:

3.1 Study Data

The political narratives of the Middle East conflicts have drawn the attention of several media translation organisations such as Middle East Media Research Institute (MEMRI),[xlv] Palestinian Media Watch (PMW),[xlv] and Monitor Mideast (MM).[xlv] Video selections and translations have been debated by many critics in translation, politics, and media. MEMRI, however, perhaps for its Israeli affiliation, has received the largest share of criticism (see, e.g. Baker, 2005, 2006, 2010; Ferguson, 2001; Whitaker, 2002). The other organisations have received less, and perhaps no research engagement, especially in



relation to Arabic-English political subtitling. Hence, the data of the present study is taken from MM.

Monitor Mideast's provenance is unclear since no information seems to be available except from the objectives stated in its website. It claims that it improves "the flow of information from the MENA[xlv] region", while completely distancing "itself from promoting terrorism, hate speech, extremism, racism".[xlv] In an effort to seek more details, I inquired personally as an academic researcher with several messages to the contact page provided, yet failed to receive any response. However, from what can be gathered from its overall production, MM seems to accentuate Shiism, Iran, and their allies. The earliest video clip uploaded was on 17 April 2012, which can serve as an approximation of the date when MM may have been established. MM subtitles video clips from Farsi and Arabic into English, although due to the scope and limitation of this study, only the 20 video clips subtitled from Arabic into English and disseminated during 2014 were chosen. I organise the video clips into three political subgenres: *Speeches/Reports*, *Interviews*, and *Debates*. The video clips were disseminated under the following titles:



1. Egypt President Nasser: Shoe more Honorable than the Crown of Saudi Arabia.
2. Christian Singer Appeals: ISIS, Israel different Sides of the Same Coin.
3. Al Jazeera Anchor Voices Admiration for Israeli Military.
4. Palestinian Cleric Adnan Ibrahim Defends Iran's Nuclear Program.
5. Grand Sunni Mufti: ISIS Must be Stopped.
6. Syrian President Assad on Gaza, Attacks Saudi Arabia and Arab Spring.
7. Syrian President Al-Assad: Thanks Hezbollah, Iran, China and Russia.
8. Sunni Palestinian Jihad Thanks Iran and Hezbollah.
9. Saudi-Backed FSA Commander in Syria: Israel Gave us Arms, Medical Treatment.
10. Palestinian Spokesman: Saudi Arabia Supports Israel, Iran our Ally.
11. Lebanese MP: Saudi Arabia's Grand Mufti is a Retard.
12. Renowned Iraqi Sunni Cleric: ISIS Created by Jew, Al Baghdadi is a Dog.
13. Grand Iraqi Sunni Mufti Khalid Al-Mulla: 300 Sunni Clerics Slaughtered by Salafists of Al Qaeda and ISIS.
14. Senior Hamas Leader: Iran Assists us without Preconditions.
15. Sunni Imam of Aqsa Mosque to ISIS: Stop Deceiving Muslims.
16. Lebanese MP Wiam Wahhab Walks off Studio after Clash with Saudi-Backed Cleric over ISIS.
17. Iraqi Baathist Academic: ISIS was creation of Syrian Government

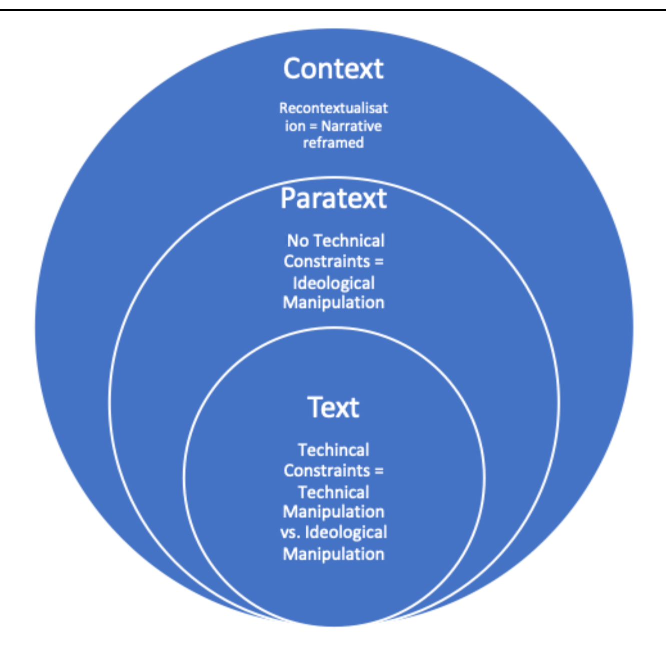
3.2 Procedure

The video clips' audio and visual presentations are transcribed simultaneously with their subtitle frames for the sake of comparing between the Arabic source text (ST) and the English target text (TT). The analysis is divided into two phases. First, a micro-level analysis at textual level consisting of: 1) a corpus-based statistical analysis (henceforth CBSA); and 2) a strategy-based statistical analysis (henceforth SBSA), following Gottlieb's (1992) subtitling strategies. Second, a macro-level analysis at textual, paratextual, and contextual levels to critically explore any ideological (technically unjustified) manipulation resulting from the particular use of expansion (exp.), paraphrase (para.) and decimation (deci.) by also drawing on Baker's (2006a) narrative reframing strategies. The 20 video clips mentioned above are used for the first phase, while only three of them (one for each subgenre) are used for the second phase, due to the extensive nature of the narrative.

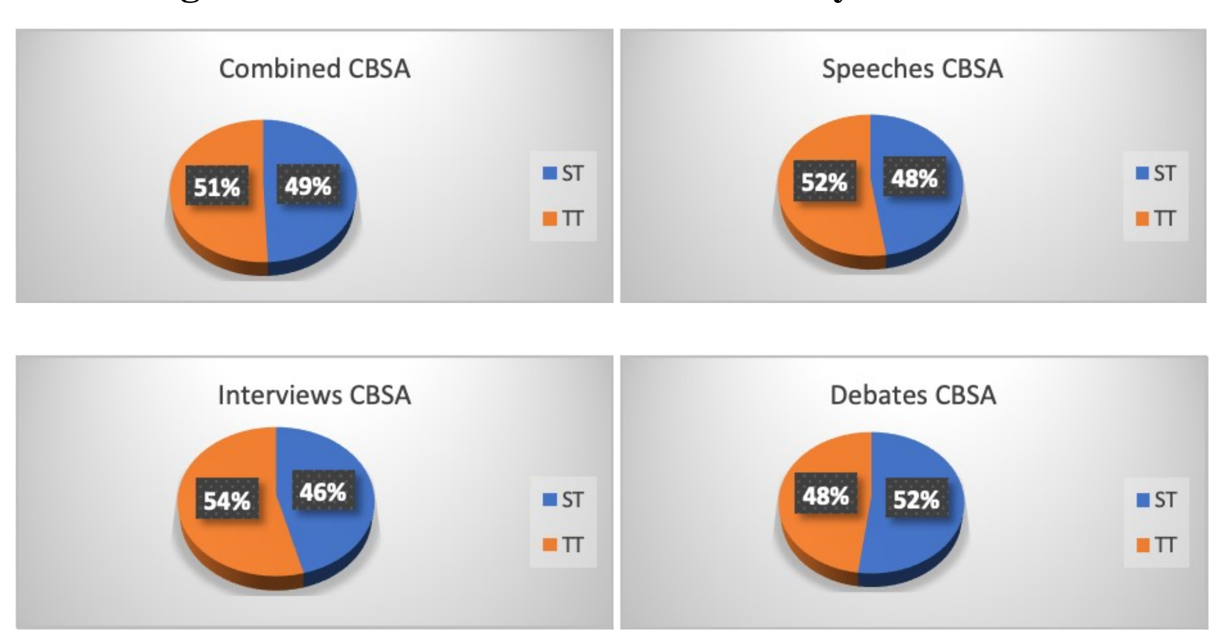
3.3 Analysis Model

The analysis model roughly sketches the scope of technical manipulation and the levels at which ideological manipulation can operate and ultimately lead to a ST recontextualisation, and broadly speaking, a narrative reframing:





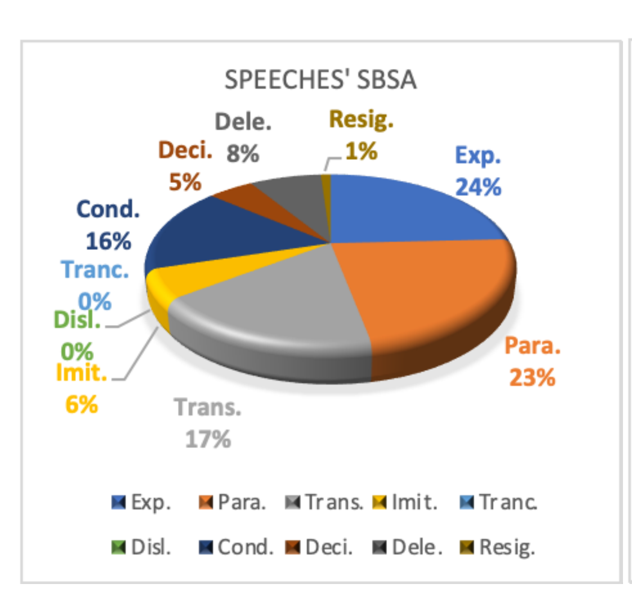
4 Findings and Discussion of Technical Analysis

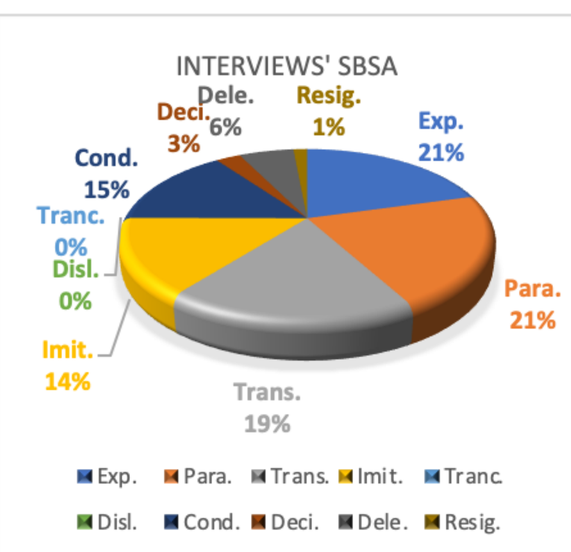


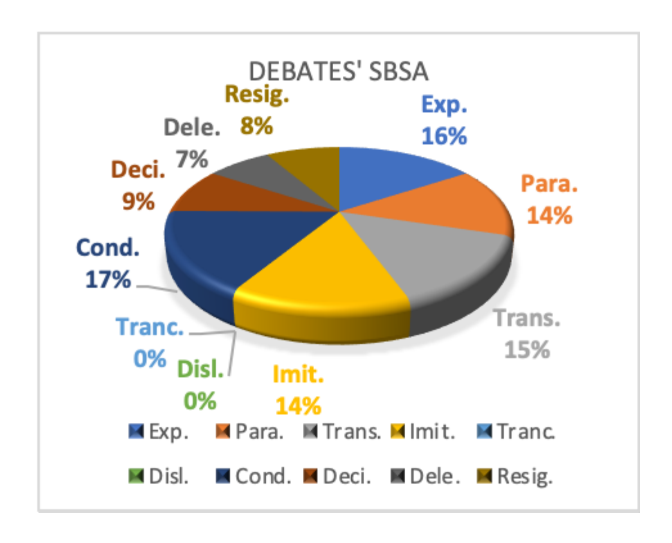
As illustrated in the combined CBSA, the TT political subtitles are 2% longer than the ST utterances, which is surprisingly not in conformity with other subtitling conventions. In more detail, the subtitles for speeches (video clips 1–8), as illustrated in their CBSA, are 4% longer than the ST. This could be attributed (though could arguably be competed) to the pace of their delivery, which allows an opportunity



to transfer the maximum load of the ST semantic, pragmatic, and stylistic features on screen. It could also be due to their discourse formality, often standardised and pre-scripted, which does not require much reduction, and therefore allows as much rendering of the ST as possible. Although their informative and expository content is a burden that entails an accurate translation "without giving anything away" (Bannon, 2013, p. 15).









For such reasons, diasemiotic constraints seem to have a little effect, and hence, strategies of expansion, paraphrase, transfer, and imitation are used considerably more than reduction strategies, as illustrated in the speech SBSA. Interestingly, interview subtitles (video clips 9–15) are 12% longer than the ST, as illustrated in their CBSA. It could be argued that their content, similar to that of speeches, is informative and expository and their pace is relatively moderate. The finding, however, shows even longer subtitles than the speeches, despite the spontaneity of the interview dialogues, mostly full of redundant repetitions and hesitations. The diasemiotic constraints seem to have a considerable effect in this case, yet expansion, paraphrase, transfer, and imitation strategies are again more used than reduction strategies, as illustrated in the interview SBSA. The debate subtitles (video clips 16–20) are only 4% shorter than their ST, as illustrated in their CBSA. They should be at least 20% shorter, similar to other subtitling genres, because of their argumentative content and the competitive drive of each speaker to interrupt and overcome the other, often resulting in fast-paced dialogues full of redundancies. A deeper analysis, however, shows unanticipated findings. First, video clips 17, 18, and 20 have a word count equal to the ST's due the unconventionally excessive use of expansion and paraphrase in such a subgenre, as illustrated in its SBSA. Second, 16 and 19 are drastically shortened using decimation, deletion, and resignation more than the quantitative reduction of condensation, which resulted in a critical loss of key semantic parts in the ST. This semantic reduction and the identification of expansion at

the top of MM's strategies are unlikely to conform with Gottlieb's (1992) findings of cinematic subtitling nor are they likely to conform with Boukhaffa's (2017) findings of MEMR's political subtitling. They both identify transfer at the top of their findings followed by paraphrase and condensation. This may cast doubts on the actual motives of MM's technical manipulation and highlights the difficulty of justifying the technicality and identifying consistency in its strategy selection, which therefore, requires further critical investigation.

5 Findings and Discussion of Ideological/Narrative Analysis

In political media (re)narrations, narratives can be reframed as accentuating or competing. On scrutinising its production, MM seems to be keen to accentuate what glorifies Iran and its allies (i.e. Syria, Hamas, and Hezbollah) while competing what exalts Saudi Arabia, its regional allies (i.e. Egypt, Jordan, and the Gulf States), Israel, and America. MM attempts to inculcate, among others, narratives around monarchy reactionism; agency to Israel; high treason; Wahhabi, Salafi, and Saudi Terrorism; Iran's war on terror;etc. The explicitly like-minded Pure Stream[xlv] has depicted some of these narratives as such:





In connection to such public and meta-narratives,[xlv] MM recontextualises the opposing media productions by manipulating their non-verbal and verbal elements. Non-verbal manipulation includes higher-level patterns of selective appropriation of certain videos for subtitling to elaborate a narrative of its rivals as extremists, traitors, and terrorists.[xlv] This also includes cutting the video and cobbling two original videos with different contexts together to suit the new setting. Verbal manipulation, on the other hand, includes parallel changes at textual and paratextual levels. At the former, some of what seems to be technically adopted strategies could arguably be deemed ideologically driven. At the latter, different titles and introductions are added to fit the reframed narrative in MM's edited video clips.

1.Nasser's Video clip: Monarchy Reactionism & High Treason Narratives.

MM's TT Title	ST Title (first part)	Literal translation	ST Title (second part)	Literal translation



Egypt President Nasser: Shoe more Honorable than the Crown of Saudi Arabia.[xlv]	خطاب الرئيس جمال عبد الناصر في عهد النصر من بورسعيد 1962/12/23.[xlv]	President Gamal Abdel Nasser's Speech in Era of Victory, Port Said.	السيسي يستقبل الملك السعودي على متن الطائرة.[xlv]	El-Sisi Receives Saudi King on Board.
Date: 20/07/2014 **Time:** 00:00:63	**Date:** 23/12/1962 **Time:** 02:03:26		**Date:** 20/06/2014 **Time:** 00:03:33	
Introduction: "While Saudi Arabia was bankrolling the royalists, and the British gave them covert assistance, the Egyptian army was assisting the Yemenis in promoting revolutionary reform against the Saudi-backed monarchy in Yemen".				



This non-verbal manipulation is unlikely to be haphazard. The first part shows how Nasser[xlv] humiliates the former Saudi King Saud and Jordanian King Hussein, while the second shows the Egyptian



president El-Sisi kissing the Saudi King Abdullah's head. Re-awakening Nasser's (1962) past narratives of "freedom from monarchies", and more specifically from the "Saudi monarchy reactionism" [xlv]"الرجعية السعودية", helps such a manipulative weave successfully accentuate MM's (2014) present narrative of 'high treason' in which El-Sisi is depicted as a servile agent serving King Abdullah's interests. A title and introduction are fitted accordingly in the paratext where participants are repositioned to include Saudi Arabia, the most relevant, while eliminate Jordan, the less relevant. This is all attained by embedding the ST narrative in a new, different temporal and spatial frame.

Simultaneously, textual manipulation is also found, possibly to avoid any narrative incoherence resulting from the sole non-verbal manipulation. The latter shows the need "to make use elsewhere of certain other reductions or additions in order to safeguard character coherence, plot coherence, etc." (Delabastita,1989, p. 201). In the literal translation (LT) below, King Saud and King Hussein are mentioned by Nasser in the first part of the video clip. An accurate transfer of his utterance in the TT might create a narrative incoherence in a whole because the second part shows different participants, namely, King Abdullah and El-Sisi, who are MM's target in the first place. To make its accentuated narrative ultimately coherent, MM resorted, as shown in the excerpt below, to the use of expansion, paraphrase, and decimation, which can hardly be technical but rather



ideological. First, the use of expansion and paraphrase resulted in a six-character-longer TT than the ST, and thirteen-character-longer than the LT. With expansion, the selective appropriation pattern of addition is used: putting the word ‘crown’ in Nasser’s mouth accentuates his past narrative, generally against the present Saudi and Jordanian monarchies rather than their past symbols. With paraphrase, a frame ambiguityto reposition the targeted participants is constructed: using the general expression ‘Saudi Arabia’ instead of ‘King Saud’, pragmatically involves the King Abdullah as a representation of the Saudi monarchy and El-Sisi as a servant of that monarchy, and hence, the narrative coherence is achieved. Second, decimation, or more realistically the selective appropriation pattern of omission is ideologically used to reinforce the previous frame ambiguity by concealing the visual heading which shows the actual reason behind the leaders’ meeting in the second part of MM’s video clip.

ST	TT	LT
كل واحد فيهم جزمته أشرف من الملك سعود والملك حسين.	Every one of their shoes has more honor than **the crown (exp.)** of **Saudi Arabia and Jordan (para.).**	Their shoes are more honorable than King Saud and King Hussein.



مباحثات قمة بين الرئيس السيسي و العاهل السعودي.	**(deci.)**	Summit Discussions between President El-Sisi and Saudi King.
Recontextualisation/Reframing of the ST Narrative		
ST Context/Narrative (first part)	**ST Context/Narrative (second part)**	**TT Context/Narrative**
Presidential speech about the victory of the Egyptian Army.	A presidential receiving for a political summit in Egypt.	El-Sisi's high treason for serving the reactionist Saudi monarchy.

2. Al-Mulla's Video clip: Salafi and Saudi Terrorism Narrative.

MM's TT	ST Title	LT
Grand Iraqi Sunni Mufti Khalid Al-Mulla: 300 Sunni Clerics Slaughtered by Salafists of Al Qaeda and ISIS.[xlv]	خالد الملا: مرتزق سني ينحر فقيها سنيا.[xlv]	Khalid Al-Mulla: Sunni Mercenary Slaughters a Sunni Cleric.



Date: 02/07/2014 **Time:** 00:02:07	**Date:** 01/07/2014 **Time:** 00/02/08	
Introduction: "Iraqi Sunni cleric Khaled al-Mulla on Al-Mayadeen TV expressed his concern over Salafists of Al-Qaeda and ISIS, stating that they had slaughtered over 300 Sunni clerics in Iraq".		

Except from the selective appropriation of this video clip, there are no other apparent non-verbal manipulations. Verbal manipulation, on the other hand, can be identified in the paratext and text. A different title and an introduction are added in the paratext with an inclusion of the label 'Salafists' to the terrorist labels of 'Al-Qaeda' and 'ISIS'. This type of reframing is the basis of an interpretive frame (Baker, 2006a, p. 122) in which the ideology of these labels is meshed together constructing a negative narrative against Salafism and strengthening its hold in viewers' perception. This narrative, at a broader level, seems to be accumulated throughout most of the aforementioned video clips,[xlv] implicitly or explicitly embedding Saudi Arabia (the capital of Salafism)[xlv] as the main source of violence and terrorism. To link the narrative parts together, MM's subtitler(s) carried out a similar intervention in the text which, again, is unlikely to be technical. Apart from his explicit accusation of Al-Qaeda, Al-Mulla, as shown below, takes an ambiguous stance against other terrorist groups by referring to them as 'spawn'. MM's subtitler(s) exploited this frame ambiguity by adding (ostensibly expanding) the label



‘Salafists’ to position them in relation to the participants of the original narrative, namely, Al-Qaeda terrorists.

ST	TT	LT
نحن خاصة كأهل سنة في العراق عندنا تجربة مريرة مع القاعدة ووليداتها،	We, especially as Sunnis in Iraq, have a bitter experience with Al Qaedaand its ilk **(Salafists) (exp.)**.	We, especially as Sunnis in Iraq, have a bitter experience with Al Qaeda and its spawn.
Recontextualisation/Reframing of the ST Narrative		
ST Context/Narrative	**TT Context/Narrative**	
Al-Qaeda and ISIS terrorism.	Salafi, Al-Qaeda and ISIS Terrorism.	

3. Abu Firas’s Video clip: Saudi & Qatari Terrorism Narrative.

MM’s TT	ST Title	LT
Iraqi Writer Abu Firas Attacks Saudi Arabia and Qatar on Al Jazeera.[xlv]	اشتباك بين ضيفي "الاتجاه المعاكس" بحلقة حول العراق.[xlv]	Clash between Guests of “The Opposite Direction” in an Episode about Iraq.
Date: 20/06/2014 **Time:** 00:02:54	**Date:** 17/06/2014 **Time:** 00:44:37	



Introduction: Abu Firas […] took every chance to attack Saudi Arabia, Qatar's Emir and prominent religious clerics Yusuf al-Qaradawi and Ibn Baz in those countries. Abu Firas returned to Iraq, where he received a hero's welcome. Iraq has formally pointed to Saudi Arabia and Qatar as sponsors of the insurgency group ISIS.

This non-verbal manipulation includes selecting specific parts from the original time of Al Jazeera's video, selecting another (unavailable online) short video showing the joy of Abu Firas's family with his bravery, and cobbling them together to set up a new context, and hence a new narrative. This narrative – in which Abu Firas (a Shiite journalist) is embedded as a hero defeating his Saudi/ISIS-backed Sunni debater Mizan – embellishes Iran while exposing Saudi and Qatari terrorism. The paratextual manipulation includes an addition of a new title and introduction initiating an interpretive frame in which Saudi Arabia, Qatar, al-Qaradawi, and Ibn Baz are repositioned to be the main participants of the narrative in question. Yet for such a narrative to be wholly woven, textual patterns of selective appropriation (i.e. omission and addition) are exploited under the disguise of decimation and expansion, as shown in the excerpt below.

It could be argued that MM's subtitler(s) had to reduce some lexical items to cope with the speed of the dialogue and add some others to link the fragmented frames semantically and syntactically. A narrative



analysis, however, precludes such an excuse and reveals notable findings of ideological manipulation. In the excerpt below, the debaters can be clearly heard uttering important information the rendering of which might contradict MM's broad positive narrative about Iran. During the debate, Mizan emphasises that Baghdad is all for Iraqis, Sunni, and Shia, but Abu Firas repetitively insists that it is not for ISIS. This infuriated Mizan and made him, in turn, state: "And not for Asa'ib and Abu Fadl", multinational Iranian-funded Shiite militant organisations controlling Baghdad and accused of war crimes against Sunni Iraqis (Al-Jazeera, 2016).[xlv]Interestingly, MM completely decimated Mizan's utterance from the TT though it seems semantically crucial for an accurate interpretation of the debate. It only subtitled the last part of Mizan's utterance, underlined in the ST, in which he cries for the expulsion of Iran's agents. The decimation of Asa'ib and Abu Fadl from this part prompts a frame ambiguity which allowed MM's subtitler(s) to add "people (Shiite)" instead, probably to reposition Mizan against all the Shia outside this immediate event. These different patterns of selective appropriation help together reframe a narrative that accentuate the Saudi and Qatari terrorism against Iraqis especially the Shia, while compete the Iranian terrorism in turn.



ST	TT	LT
الميزان: ومو للعصائب. **أبو فراس:** مو لداعش ومو للعصائب. **الميزان:** مو للعصائب ومو لأبوالفضل ولا هذول هاي كلها تطلع ولا المالكي خلي يطلعوا القاذورات عملاء إيران خليهم يطلعون ما يظلون.	- **(deci.)** - **(deci.)** - **(deci.)** Let those **people(Shiites)** **(exp.)** and Malikiget out, they areagents of Iran!	**Mizan:** And not for Asa'ib, **Abu Firas:**Not for ISIS nor for Asa'ib. **Mizan:** Not for Asa'ib not for Abu Fadl, not even for Maliki. They're all rubbish, Iran's agents and must leave.
Recontextualisation/Reframing of the ST Narrative		
ST Context/Narrative	**TT Context/Narrative**	
Collapse of Iraqi forces. Maliki sectarian. ISIS terrorist. Sistani's Fatwa of holy jihad. Iran's intervention in the Iraqi crisis.	A heroic Iraqi writer attacks pro-terrorists Saudi Arabia, Qatar, clerics, and everyone who calls for the exclusion of Shiites from government and politics.	

6 Conclusion

MM's political subtitling tends to produce longer TTs than STs, which could generally be attributed to an overdependence on expansion, paraphrase, transfer, and imitation strategies. Investigating each subgenre separately allowed drawing more general conclusions about



MM’s political subtitling and its strategies. Technically speaking, the separate CBSAs showed relatively similar percentages in terms of the TT length. Even the slight difference in the debate CBSA was due to radical losses of significant utterances mostly caused by a suspicious use of semantic reductions. More interestingly, the separate SBSAs identified expansion at the top of the speech and interview strategies despite the different nature of each subgenre. In the debate SBSA, transfer, though conventionally the most used in other subtitling genres, came in the third place after condensation and expansion. Such unconventional findings, along with examples of textual distortions, highlighted the importance of embracing more realistic and critical investigation on the technical excuses of the used strategies. Baker’s narrative approach helped reveal certain ideological considerations behind what should be otherwise technical work, which may put MM’s credibility and objectivity at stake.

The theory’s reframing strategies revealed the ideological manipulation carried out by MM’s subtitlers at textual and paratextual levels in correspondence to a higher-level of non-verbal manipulation. This ultimately led to an important process of recontextualisation and narrative reframing in which MM’s rivals were depicted as terrorists and reactionists. MM’s narratives, whether accentuating or competing, do not only function within their immediate AVTs, but also in relation to larger narratives articulated in other forms of media and circulating locally and globally. Thus, it can be concluded that subtitlers, as any



social actors, are not invisible, but main participants in the construction of our social and political reality. They are responsible of what they produce on the screen; they can romantically build bridges or can more realistically blow them up by spawning narratives of conflict or fuelling existing ones.

xlv https://www.memri.org
xlv https://palwatch.org
xlv http://www.monitormideast.com/en/
xlv MENA: Middle East and North Africa.
xlv http://www.monitormideast.com/en/full-width-page/about/
xlv https://www.purestream-media.com/israel-saudi-relations/
xlv Public narratives refer to "stories elaborated by and circulated among social and institutional formations larger than the individual" (Baker, 2006b, p. 465). Meta-narratives are stories that have gone on for long periods, influenced our lives in particular as well as global society in general (Baker, 2006a, p. 45).
xlv This refers to the narrative features of 'selective appropriation', which includes a "high-level of selectivity, whether in patterns of inclusion or exclusion of specific texts", see Baker (2006a, p. 114).
xlv https://www.youtube.com/watch?v=3YA96PG9Opc
xlv https://www.youtube.com/watch?v=1cvCE9Il1CI&t=4362s
xlv https://www.youtube.com/watch?v=0Q0p94-3G1U
xlv Former President of Egypt (1954-170).
xlv https://www.youtube.com/watch?v=1cvCE9Il1CI&t=4362s
xlv https://www.youtube.com/watch?v=rvNupoSw_u8
xlv https://www.youtube.com/watch?v=6qsl_LOywO4&t=33s
xlv This refers to the feature of narrative accrual which is the "outcome of repeated exposure to a set of related narratives, ultimately leading to the shaping of a culture, tradition, or history" (Baker, 2006a, p. 101).
xlv For more on Salafism, Jihadi-Salafism, and Wahabis, see*Salafi-jihadism* by Maher S. (2016).
xlv https://www.youtube.com/watch?v=JCEOX56TnpA&t=58s
xlv https://www.aljazeera.net/programs/opposite-direction/2014/6/17/اشتباك-بين-ضيفي-الاتجاه-المعاكس-بحلقة-حول-العراق
xlv https://www.aljazeera.net/encyclopedia/military/2016/1/19/المليشيات-الشيعية-بالعراق-سلطة-فوق



References:

Álvarez, R., Vidal, M. C. (1996) Translating: A political act. In Álvarez, R. & Vidal, M. C. (eds.) Translation, power, subversion (pp. 1–9). Philadelphia and Adelaide: Multilingual Matters LTD.

Baker, M. (2005).Narratives in and of translation. SKASE Journal of Translation and Interpreting, 1(1): 4–13. Retrieved 4 February 2017, from http://www.skase.sk/

Baker, M. (2006a). Translation and conflict: A narrative account. London and New York: Routledge.

Baker, M. (2006b). Translation and activism: Emergency patterns of narrative community. The Massachusetts Review, 47(3): 462–484. Retrieved 5 February 2017, from https://www.jstor.org/stable/25091111?seq=1#metadata_info_tab_contents

Baker, M. (2007).Reframing conflict in translation. Social Semiotics, 17(2): 151–169. Retrieved 10 February 2017, from http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10350330701311 4544

Baker, M. (2010). Narratives of terrorism and security: 'Accurate' translations, suspicious frames. Critical Studies on Terrorism, 3(3): 347–364. Retrieved 7 July 2010, from http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/17539153.2010.521639?needAccess=true

Baker, M. (2016).Message to colleagues in translation studies. Mona Baker. Retrieved 10 February 2017, from http://www.monabaker.org/?p=4442

Bassnett, S. (1998). The translation turn in cultural studies. In Bassnett, S. & Lefever, A. (eds.) Constructing Cultures: Essays on Literary Translation (pp. 123–140). Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney, and Johannesburg: Multilingual Matters LTD.

Boukhaffa, A. (2018). Narrative (re)framing in translating modern orientalism: A study of the Arabic translation of Lewis's The Crisis of Islam: Holy War and Unholy Terror. The Translator, 24(2): 166–182. Retrieved 03 March 2019, from https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13556509.2018.1448681



Bruner, J. (1991) The narrative construction of reality. Critical Inquiry, 18(1): 1–21. Retrieved 20 February 2019, from http://www.semiootika.ee/sygiskool/tekstid/bruner.pdf

Delabastita, D. (1989). Translation and mass-communication: Film and TV translation as evidence of cultural dynamics. Babel, 35(4): 193–218. Retrieved 11 June 2018, from https://www.researchgate.net

Díaz-Cintas, J. (2012). Clearing the smoke to see the screen: Ideological manipulation in audiovisual translation. Meta, 75(2): 279–293. Retrieved 10 February 2017, from http://discovery.ucl.ac.uk

Ferguson, B. (2001) 'Translating Hatred for American Consumption', Arab News. Retrieved 15 February 2017, from http://www.arabnews.com/node/217098

Gambier, Y. & Gottlieb, H. (2001). Multimedia, multilingual: Multi challenges. In Gambier, Y. & Gottlieb, H. (eds.) (Multi) media translation: Concepts, practices, and research (pp. viii–xx). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Gottlieb, H. (1992). Subtitling – a new university discipline. In C. Dollerup and A. Lindegaard (eds.) Teaching translation and interpreting 1: Training talent and experience (pp. 161–170) Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

Gottlieb, H. (1994). Subtitling: people translating people. In C. Dollerup and A. Lindegaard (eds.) Teaching translation and interpreting 2: Insights, aims, visions (pp. 261–274) Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

Gottlieb, H. (2004). Language-political implications of subtitling.In Orero, P. (ed.) Topics in audiovisual translation (pp. 83–100). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Gottlieb, H. (2005). Multidimensional translation: Semantics turned semiotics. In Heidrun Gerzymisch-Arbogast and Sandra Nauert (eds.) Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Challenges of Multidimensional Translation, Saarbrücken, 2–6 May 2005. Retrieved 25 July 2018, from https://www.euroconferences.info/proceedings/2005



Karamitroglou, F. (2003).A proposed set of subtitling standards in Europe.Translation Journal, 2(2). Retrieved 10 June 2017, from https://www.researchgate.net

Lefevere, A. (1992). Translating literature: Practice and theory in a comparative literature context. New York: The Modern Language Association of America.

Lefevere, A. (2017). Translation, rewriting and the manipulation of literary fame. London and New York: Routledge.

Maher, S. (2016). Salafi-jihadism: The history of an idea. Retrieved from https://ebookcentral.proquest.com

Pérez-González, L.(2014).Translation and new(s) media: Participatory subtitling practices in networked mediascapes. Retrieved 3 February 2018, from https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/33717253/FULL_TEXT.PDF

Riessman, Catherine K. (1993). Narrative analysis. Newbury Park, CA: Sage Publications.

Schäffner, C. (2003). Third way and new centres: Ideological unity or difference? In Calzada-Pérez, M. (ed.) Apropos of ideology: Translation studies on ideology – Ideology in Translation studies. (pp. 23–41). Manchester, UK & Northampton MA: St. Jerome.

Snell-Hornby, M. (1988). Translation studies: An integrated approach. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Somers, M. R. (1992). Narrativity, narrative identity, and social action: Rethinking English working-class formation. Social Science History, 16(4): 591–630. Retrieved 4 April 2019, from https://www.jstor.org/stable/1171314?seq=1#metadata_info_tab_contents

Somers, M. R. & Gibson, G. D. (1994).Reclaiming the epistemological “Other”: Narrative and the social constitution of identity.In Calhoun, C. (ed.) Social theory and the politics of identity (pp. 37–99). Cambridge, Massachusetts and Oxford: Blackwell Publications.

Van Dijk, Teun A. (1985b). Handbook of discourse analysis: Discourse and dialogue. London: Academic Press.



Wolf, W. (2006). Introduction: Frames, framings and framing borders in Literature and other Media. In Werner Wolf and Walter Bernhart (eds.) Framing borders in literature and other media (pp. 1–40). Amsterdam and New York: Rodopi.

Whitaker, B. (2002). 'Selective MEMRI', The Guardian, Retrieved 12 February 2017,from:https://www.theguardian.com/world/2002/aug/12/worlddispatch.brianwhitaker



The Significance of CAT Tools in Subtitling from the Perspective of Learning Journals

Mohammad Ahmad THAWABTEH, PhD Al-Quds University-Palestine

Abstract:

Computer-Aided Translation (CAT) tools are now often considered a crucial part of translation activity in many translator-training institutions. The present article addresses some of (CAT) tools the trainee translators have opted for in the Audiovisual Translation (AVT) mode of subtitling at Sultan Qaboos University and Al-Quds University for the academic years 2018/2019 and 2019/2020. The article first explores the available tools for subtitling opted for by BA translation students at Sultan Qaboos University and MA Translation students at Al-Quds University enrolled on Practicum I and Audiovisual Translation II respectively whereby both groups have carried out final subtitling project works. The article critically addresses the CAT tools chosen in subtitling. To this end, the method employed is eliciting students' responses on the tools utilised in their project works by means of confiding to their journals, falling into two types: Journal for Translation and Journal for CAT tools. The article shows that some translation problems are due to incompetent use of CAT tools as well as language and cultural disparity between Arabic and English. The article also reveals that there are hosts of CAT tools that are conducive to a translation of good quality. The article finally

shows the paramount importance for CAT tools to hone students' skills the best way possible.

Keywords:

Learning journal; audiovisual translation; subtitling; translation technology; translator training; CAT tools

1. Introduction :

In translator training (and mainly in professionally oriented translation settings), developments in all fields and modes of translation and in technology have gained weight and momentum for the past decades. Such advancement has triggered the development of translators' work practices (Gil and Pym 2006: 12). "Technology is not an option in today's professional world; it is a necessity. Years ago one talked about Computer-Aided Translation (CAT). That now seems a redundancy" (ibid: 18). It ensues, therefore, that CAT tools have now been deemed a crucial part of the multifarious translation activities and have aroused the interest of translation theorists and practitioners of Audiovisual Translation (AVT) as can be seen from the most practiced modes (e.g., subtitling, dubbing, voiceover, etc.). Since time immemorial, the basis of translating has mostly been linguistic at the expense of more counter-productive ones. Addressing translator training, Venuti (1998: 1) argues that it has "been impeded by the prevalence of linguistics-oriented approaches that offer a truncated view of the empirical data they collect." Things seem to have



drastically changed and translator training, as Thawabteh (2009: 165) points out, “has shifted somewhat towards lifelong training on account of the rapid expansion in market demand for qualified translators.” Thawabteh further adds that “translators must now be trained in discourse analysis, they must be culture omniscient, subject specialists, information scientists and technology experts as only then can the task of translation be best fulfilled” (ibid.) True, “the pedagogically most appropriate key concepts are those associated with experiencing, exploration and discovery” (Toury 1995: 256). True again, (CAT) tools can pretty serve to elaborate on these concepts. Definitionally, “CAT tools are those which have valuable vocational and academic values in translator training setting and, by implication, they are helpful and useful to translators” (Thawabteh 2018: 2), Nevertheless, it is worth noting that CAT tools should not be confused with the basic translation process, i.e., communication. In this regard, Pym (2005: 4) states that “the recent translation technologies are mostly based on assumptions that translation is phrase-replacement process. They distance the translator from senders and receivers; they privilege consistency rather than communication; they turn the world into databases.” On the importance of integrating CAT tools in curriculum design for training of translators, Gil (2006: 90) says that a typical CAT translation course comprises of a number of features:

“The course comprised 50 hours of learning time, distributed over ten weeks. Of those 50 hours, 5 (10%) were devoted to the translation market, 15 (30%) to translation strategies, 15 (30%) to CAT tools and

15 (30%) to translation projects. The module topics were as follows: Advanced Internet searches; Revision tools with MS Word; terminology management with MS Excel; HTML basics: Creating a simple website with Netscape Composer; HTML for translators: Identifying translatable text inside code; using Translation Memories: Trados; WordFast; DéjàVu."

2. Methodology :

The data of the present study is drawn from BA and MA translation project works for students enrolled on Practicum I and Audiovisual Translation II courses provided by Sultan Qaboos University and Al-Quds University respectively for the academic years 2018/2019 and 2019/2020. Practicum I is a BA project-based course whereas Audiovisual Translation II is one-of-a-kind technology-based at postgraduate level. The course offers new concepts in the Palestinian translation market such as subtitling, dubbing, voiceover etc., most likely untouched in other academic circles at any of the Palestinian universities. The master's programme has built a nifty and perfect partnership between an educational institution and a government sector namely, Palestine International Broadcast (PIB). An initial agreement between PIB and MA Translation Programme has been reached whereby MA students do their project works on audiovisual materials for PIB requiring subtitling or voiceover.

The Audiovisual Translation II projects place too much emphasis on real-world translation which might be a good example of learning



outcomes alignment to (and have a resonance for) the job market. The objectives of the partnership are twofold: academic and economic. Academically, it aims to qualify trainee translators as freelancers to enter the lucrative job market not only by experiencing mere translation practices in classroom, but also gaining more professional competence on new translation technologies to be able to compete with peer translators in the world. Economically, it aims to help trainee translators be involved in real-life translation world and further to promote themselves in public and private sectors the best way possible.

Among the CAT tools students can utilise are software subtitling or localisation programmes, searching engines, among many others, comprising of tools that can help students do their tasks more efficiently, e.g., Help files.

3. Discussion and Analysis :

The two courses are not spoon-fed at all. We can formulate our assumption to let students stand on their two foot to manage their live without help from other people (see Toury 1995). The students are thrown back on their resources— they have to use them because there is nothing else. A widely known pedagogical approach is journals. Collins Cobuild (1995) defines a journal as “an account which you write of your daily activities.” This is significant in the course of translating from one language into another. According to Morgano

and Bernadowski (2011), a rubric for journal writing includes the following criteria along with best necessary features:

1. Retelling of experience that includes “detailed explanation of experience; specific descriptors of observations during experience, [and] writing is highly organized with logical sequence.”
2. Reflections/Personal Response which “reflects well on own work and provides many examples.”
3. Relevance to Classroom Concepts or Personal Experience whereby “student listens well in different contexts; relates observations to classroom concepts and/or personal experiences.”
4. Analysis of Experience in which student “comprehends deeper meanings and high level of critical thinking expressed.”
5. Effort on Assignment and Language Mechanics whereby student shows “obvious, detailed effort on assignment containing few or no errors in language mechanics.”

What we are interested in is that journals have proven to be flexible enough to allow students confide to us what they are encountered with in the course of subtitling. For the sake of clarity, a taxonomy of categories is made here for the responses we got, namely journals for translation and journals for CAT tools.



3.1 Journals for Translation:

The subtitling project is phased over a semester during which students have received extensive training on subtitling different audiovisual materials. In the first phase, students are introduced to translation and AVT theories and where both diverge and converge. In the second phase, more certain basic knowledge of the mode of AVT is provided and training to subtitle is offered. The third phase is the culmination of the semester in which students do their final project works subtitled, followed by a compilation and evaluation final phase. To appreciate the theoretical framework set so far, let us examine the students' journals. Consider Journal 1 below:



Journal 1

"While translating the transcript of the video, I opted for oblique translation rather than direct translation. I felt that oblique translation is more appropriate in this context as the text is full of cultural-based expressions. To translate these terms, direct translation is not the right choice, but oblique translation [sic]. Some examples of the oblique translation procedures employed in the translation process include substitution and adaptation.

Examples:

1. Substitution

ربنا يخليك يا باش was translated as 'God Bless you, Sir!';

دي باين عليها قعدة زبالة was translated as 'This meeting sucks'

2 Adaptation

باشا was translated as 'Sir!'

ليلتكم زي الفل was translated as 'Good night'

As can be noted here, the student reflects on the kind of translation procedures that might be utilised in English to handle the translation problems she was faced with in the course of subtitling. It is clear that her translation is theoretically based; that is to say, the translation procedures she opted for have been the point of departure for her



decision-making. In this regards, Pym (1992: 197) stresses that the inception of theorisation "begins when there is a practical problem to be solved, usually in a context of social tension." Obviously, the student seems to have taken her cue from Vinay and Darbelnet (1958/1995) two-pronged translation method. However, the student seems to have been confronted with mixed translation theories, i.e., oblique translation procedures, e.g., substitution is not a procedure included under oblique translation.

Journal 2

> "The last issue was when I had to make the most appropriate translational choices considering both subtitling and translation norms. I had to omit some recurring expressions because they meant the same thing. I don't believe that what I did was wrong because that it didn't transfer the complete intended message. It was quite the opposite because the message was clear without stretching words or repeating them in other forms."

In this, the decision making in the course of translation is worth discussing. The student reflects on 'subtitling norms' but it seems too difficult for him to analyse and understand properly what they might typically mean and how they might be implemented.

What could be lacking here insofar as this student is concerned is more specialised knowledge about subtitling norms as can be



illustrated by Karamitroglou (1989, Omitting linguistic items of the original):

> "Categories of linguistic items that could be omitted are as follows: Padding expressions (e.g. "you know," "well," "as I say" etc): These expressions are most frequently empty of semantic load and their presence is mostly functional, padding-in speech in order to maintain the desired speech flow."

In terms of the translation problems invariably occur, the student speaks of 'amphitheatre' as a problem that has prompted the need to be translated into Arabic in a good manner. He adds: "Moreover, I had to choose between two translations of certain words such as the translation of the word (amphitheatre). This word could be translated to (مدرج), but doing so will cause confusion to some audience even though it is more economic, so I have opted for (مدرج جبلي)."

Perhaps we might disagree with his rendition, but to meet the needs and expectations of a specific target audience (an Omani), it might be fine in which it is not familiar with amphitheatre built by Greeks and Romans as far as I know. However, for another target audience e.g., Palestinian or the Mediterranean audience, جبليمدرج (mountainous amphitheatre) is inappropriate whereas مدرج (amphitheatre) does the trick as amphitheatres are ubiquitous in many cities and mainly in prosperous cities in the Mediterranean.



Journal 3

> "I found out that translating a specialised text requires quite good knowledge of the terms used in that particular field. For instance, in translating a text entitled "Report on the General Debate", I translated "the meeting" into اجتماع while it supposed to be جلسة. Another obstacle that I faced is related to translating slang and cultural specific references. In order to overcome this difficulty, I attempted to make use of the CAT Tools."

The student addresses two problems in here. First, the rendition of "the meeting" into جلسة (meeting) rather than اجتماع (meeting). It is obvious that English item translates both جلسة and اجتماع depending on the co-text and context for the item to translate. Second, slang is difficult to be translated into Arabic as it ameliorates exchanges more than English. The student could not provide how CAT tools be used. Perhaps, the translator can use search engines for a given item or electronic resources, e.g., dictionaries, encyclopaedias, etc.



Journal 4

"The first challenging word was the word "wedding" mentioned in the title. The challenge appears because this word has more than one equivalent in Arabic such as: عرس، زواج or زفاف, The translation I chose for this word was زواج. First, I looked up the three equivalents in two different dictionaries, which are Almaany and Al-waseet, to know the difference between them in Arabic. Both dictionaries agree that the word عرس refers to the wedding feast or the wedding party and depending on the context of the story, that was not the meaning referred to in the title. I also looked up the word زفاف and the meaning provided was referring to the action of the bride moving from her house to her husband's. The meaning provided in both dictionaries for the word ;زواج is that it is the union of two people as partners in a personal relationship so I decided that this word fits in this context more than the other two words."

The equivalents are tricky in Arabic. The choice made by the student compromises the much-needed communicative thrust intended in the source language. It is clear that instead of wading through dictionaries, the student seems to have used the internet and electronic dictionaries, bearing in mind that the dictionaries mentioned in the account are available online.

3.2 Journals of CAT Tools



The students' accounts of the CAT tools show the integration of technology and translation, the quality of technology to make communication feasible with better-quality translation products in the final analysis. Consider the following account:

Journal 5

> "In my subtitling project, the main problem I faced is the issue in using the software (Subtitle Edit) that I had used for subtitling due to unfamiliarity with the program. So, I had to subtitle a few seconds and try replaying the short clip that I subtitled. This took me almost an hour, but I got familiar with the software after all."

Unlike Subtitling Workshop 2.5, Subtitle Edit poses a problem when it comes to synchronisation, which in the former can be carried out in different methods, one of which is manually. At the end of the day, the problem was surmounted. Consider another problem highlighted by another student:

Journal 6

> "Another problem in using the software [Subtitling Workshop 2.5] was that I had to figure out a way to save my work without losing any of it. This problem was due to security reasons in my laptop. However, I finally managed to overcome this problem and save my work safely."



This requires serious attention to saving the output continuously. A student might spend much more time than expected to do subtitling, but, on the downside, a technical problem might happen, resulting in students losing final output.

Journal 7

> "I faced a few technical issues while subtitling using this software [Subtitle Edit]; such as the spacing in my subtitle. In other words, I wasn't able to use spaces while separating my subtitles in two lines because some words move to the beginning of the line when I hit SPACE or ENTER. This issue was annoying, but it wasn't recurring that much."

The student seems to lack mastering the subtitle norm of segmentation— "appropriate line breaks within a single subtitle can facilitate comprehension and increase reading speed if segmentation is done into noun or verb phrases, rather than smaller units of a sentence or clause" (Georgakopolou 2009: 24). It is of paramount importance to avoid ill-segmented subtitles as they might blur comprehension on the part of target language audience regardless of the quality of translation. That is to say, you might have an exquisite translation, but due to ill segmentation, it might fail to communicate.

Journal 8



> "Next, I had a problem in adding one subtitle for the words of one speaker, but it was difficult to adhere to the subtitling norms which according to this particular software indicate that the time limit of a single subtitle should not exceed 8 seconds. In this case, the speaker said a few words in 8.5 seconds so I had to stretch my subtitle to be on the screen for 8.5 seconds. I did that because in this case there were not many words and it won't have any negative effect on the viewer of my subtitled video."

Serious as it may sound, the subtitle may go awry due to the constraint posed by this software. From a subtitle norm angle, subtitles should "remain on screen for a minimum of two and a maximum of seven seconds" (Hatim and Mason 1997: 65); see also Ivarsson and Carroll 1998: 72; Karamitroglou 1998, Leading-in Time).

The other problem in this account is leaving the subtitle displayed on the screen for unnecessarily reason. Karamitroglou (1998, Temporal parameter) states:

> It should be noted that equal to the importance of retaining a full two-line subtitle for at least 6 seconds to secure ample reading time, is the importance of keeping the same subtitle not more than 6 seconds because this would cause automatic re-reading of the subtitle, especially by fast readers.

Journal 9



"Another technical issue was the inability to add commas and (dots for continuing speech) because they also move to the beginning of the line and sometimes they just stay in their line when I hit ENTER to move them to the next line, but this problem was solved when I changed the language to English when I wanted to add dots and then switch back to Arabic."

The dots or as technically called 'sequence dots' or 'ending triple dots' have function in subtitling world that should be respected. Karamitroglou (1998, Punctuation and letter case) argues:

"Three dots should be used right after the last character of a subtitle (no space character inserted), when the subtitled sentence is not finished on one subtitle and has to continue over the consecutive subtitle. The three "sequence dots" indicate that the subtitled sentence is incomplete, so that the eye and the brain of the viewers can expect the appearance of a new flash to follow. The total absence of any kind of punctuation mark after the last character of the subtitle, as an alternative means of indicating the continuation of the subtitled sentence over the consecutive subtitle, does not provide such an obvious signal and, thus, the brain takes more time to process the new flash which appears less expectedly. Because of their particular function as signifiers of sentence incompleteness, the use of "sequence dots" to simply indicate ongoing thoughts or an unfinished utterance by the speaker should be considerably restricted."



The method used to solve this problem is fine, but we might add that clicking on Home (Keyboard) before typing the second subtitle in a two-line subtitle mode will suffice.

Journal 10

> "A final technical problem occurred when I moved my subtitle from the subtitle file and merge it with the original video. This was like a nightmare for the first few minutes, but the problem was solved when the subtitled file was opened with another media player."

One of the most important steps in doing a project is burning or merging the subtitle file with the original video. In Subtitling Workshop 2.5, it is recommended that saving a subtitle file should be in SAMI CAPTIONING format as it can be operate by different media players

4. Conclusion:

Thus far in our analysis we have noted that CAT tools have shown considerable significance insofar our study is concerned. Subtitling is still fraught with difficulties and challenges as can be shown from the students' journals. The journals mainly fall within the ambit of translation and CAT tools. Journals for translation reveals theory underpinning the whole notion of translation in a general sense and practice. That is to say, a theory-based practice seems to be more corroborating and diversifying. By the same token, Journals for



translation highlight subtitle norms and the importance of respecting these in the course of subtitling, though some trainee translators sound singularly ill-equipped to deal with subtitling theories forcefully.

Electronic dictionaries are vital CAT tools. Befuddled with acute differences among a range of equivalents in Arabic, electronic dictionaries could suffice to make appropriate decisions.

Journal of CAT tools are particularly noteworthy. Subtitle Edit as a CAT tool seems to pose some challenges as the account puts it. By means of experiencing, exploring and discovering (Toury 1998), the students seem to leave no stone unturned of the translation problems and difficulties.

The other CAT tool used is Subtitling Workshop 2.5 which seems to be somehow user-friendly. We dare to say that it is not entirely user-friendly as trainee translators go to great pains to use them.

Finally, the Journal for CAT Tool shows many technical problems trainee translators are faced with; luckily, they have managed to overcome.

Acknowledgements

I would like to thank MA translation students at Al-Quds University and BA translation student for cooperation and fruitful in-class discussions which helped to bring the present article into being.



References:

- *Collins Cobuild English Dictionary* 1995. The University of Birmingham: HarperCollins Publishers.
- Geogakopoulou, P., 2009, "Subtitling for the DVD Industry", in J. Díaz Cintas and G. Anderman, (eds), *Audiovisual translation: Language Transfer on Screen*. Palgrave Macmillan, pp. 21-36.
- Gil, J. 2006. 'Teaching electronic tools for translators online', in Pym, A., Perekresenko, A. & Starink, B., eds. *Translation Technology and its Teaching (with Much Mention of Localization)*. Tarragona: Intercultural Studies Group, 89-97.
- Gil, J. & Pym, A. 2006. 'Technology and translation. A pedagogical overview', in Pym, A., Perekrestenko, A. & Starink, B., eds. *Translation Technology and its Teaching (with Much Mention of Localization)*. Tarragona: Intercultural Studies Group, 5-21.
- Hatim, B. and I. Mason, 1997, *The Translator as Communicator*, Routledge,London and New York.
- Ivarsson, J. and M. Carroll, 1998. *Subtitling*., TransEdit, Simrishamn.
- Karamitroglou, F. 1998. A proposed set of subtitling standardsfor Europe. In *Translation Journal*, vol. 2, no., 2. [online] [cit. 2-07-2020]. Available at:<http://accurapid.com/journal/04stndrd.htm>.



- Morgano, K. and Bernadowski, C. 2011. Teaching Historical Fiction with Ready-Made Literature Circles for Secondary. ABC-CLIO, LLC.
- Pym, A. 1992. Translation and text transfer: An essay on the principles of intercultural communication. Frankfurt am Main.
- Pym, A. 2005. 'Asymmetries in the teaching of translation Technology', in Pym, Perekrestenko, A. & Starink, B., eds. Translation Technology and its Teaching (with Much Mention of Localization). Tarragona: Intercultural Studies Group, 113-124.
- Thawabteh, M. 2009. 'Apropos translator training aggro: A case study of the Centre for Continuing Education', *The Journal of Specialised Translation*[online], 12, 166-176, available: http://www.jostrans.org/issue12/art_thawabteh.pdf[accessed 2 July 2020].
- Thawabteh, M. 2018. "Complementarity between Translation Memories and Computer-Aided Translation Tools: Implications for Translator Training" *SKASE Journal of Translation and Interpretation* 11(2):2-15.
- Toury, G. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond.* Amsterdam & Philadelphia: Benjamins.
- Venuti, L. 1998. *The Scandals of Translation*. London: Routledge.



Subtitling in the Light of Translation Studies: The (In) Visibility issue

Sofiane DJEFFAL, Phd **Mascara University – Algeria**

*"The 21st century may well see the advent of the "audiovisual turn" in TS"*Remael (2010:15)

Abstract:

Though its beginnings go back to 1929, subtitling became more and more ubiquitous in translation studies in the 1990's with the growth of media and film industry. It has been tackled from different translational perspectives (linguistic, communicative, functionalist, polysystem,..). Yet, the present study tends to explore subtitling from another translational point of view; in fact, it sheds light on the concept of visibility in the field of subtitling. The main question of the present paper is: to what extent are Arab subtitlers visible in the film industry sphere? For the sake of the study, the paper explores the adjacent concepts and issues such as: audiovisual translation, features of this particular type of translation, AVT's main approaches, subtitling as a concept, types and modes of subtitling, the process of subtitling, obstacles and challenges, then, a particular interest is attributed to the concept of visibility in translation studies as well as in the field of subtitling through an analysis of movies subtitled into Arabic. The findings of the study are manifold: subtitlers mark their visibility via the intervention in the product. Arab subtitlers adopt



foreignization strategy in dealing with cultural issues; however, they use domestication when tackling ideologies and taboos.

Key-words: Translation, AVT, Subtitling, Visibility, Venuti.

الملخص:

خاضت الدراسات الترجمية الحديثة غمار السترجة، وأماطت اللثام عن مكنوناتها وأهم جوانبها، وعمدت إلى استثمار أهم ما جاء به علم الترجمة من مفاهيم واستراتيجيات ونظريات في دراسة هذه الظاهرة. ومن خلال هذه الدراسة، يحاول الباحث تقصي مفهوم البروز/الاختفاء الذي جاء به فينوتي سنة 1995، إذ يسعى إلى دراسة ما مدى بروز المسترج/ المترجم العربي أثناء سترجته للأفلام الغربية إلى اللغة العربية، وما هي الإستراتيجيات التي يعتمدها المترجمون في سبيل ذلك. من هذا المنطلق، تطرقت الدراسة إلى جملة من المفاهيم الخليقة بالتحليل والتنقيب على غرار الترجمة السمعية البصرية، السترجة، الظهور/الاختفاء، التوطين والتغريب، وغيرها من المفاهيم الأساسية، ناهيك عن تقديم أمثلة ونماذج من أفلام مسترجة، وتتبع كيف يحاول المترجم العربي الظهور وتبيان وجوده في عالم السمعي البصري.

الكلمات المفتاحية: الترجمة، الترجمة السمعية البصرية، السترجة، البروز، فينوتي.



Introduction:

Subtitling had been adopted as a translational phenomenon for decades. Interests on how the inter-linguistic and semiotic transmission of spoken language at the bottom of the screen knew a wide range of studies that tried to handle it from different translational perspectives. The present study aims at answering the following question: “to what extent are Arab subtitlers visible in the film industry sphere?” it starts from two main hypotheses: 1) Subtitlers in the Arab world interfere in the product to make their touch more visible by the use of a set of translational strategies (addition, explicitation, adaptation, compensation, gloss translation, etc); 2) subtitlers have no right to interfere, but to obey to the clients/company’s recommendations. Hence, the study sketches out the different perspectives and definitions of audiovisual translation, a historical overview of subtitling, definitions of subtitling, its types, features, challenges, and translational studies of subtitling, as well as the concept of (in)visibility in translation studies. In addition, it analyzes a set of examples from subtitled movies putting the stress on the way subtitlers make themselves visible in the product.

1. Audiovisual Translation:

Before tackling the concept of subtitling, it is necessary to handle the wider concept of audiovisual translation (AVT). In fact, translation studies dealt first with AVT as a branch, then, it handled its different types (subtitling, dubbing, surtitling, voice-over, fansubbing,



fandubbing, etc). It goes without saying that different names were attributed to this kind of translation: *film translation, cinema translation, screen translation, multimedia translation*[xlv]. However, "audiovisual translation" is the one that is the most used in translation studies nowadays.

Audiovisual translation is defined in the literature as the translation of any product related to "screen" such as films, TV shows and programs, documentaries, speeches, etc. In other words, it is the translation of multimodal texts, which means: "texts relying on a wide range of semiotic resources or 'modes': not only spoken text but also gesture, gaze, movement, sound, colours, written language and so on[xlv]". From the same perspective, Cintas[xlv] argues that both semiotic layers (images, pictures, gestures, body language) and audio elements (music, noise, dialogue, screaming, etc) represent the main challenges of the translator. Moreover, AVT is mostly characterized by the overlap of linguistic and semiotic modes in the process of translation.

Gambier sheds light on the main features of AVT by focusing on four elements involved in any process of audiovisual translation: "(1) its semiotic composition, with more or less redundancy between the different systems of signs; (2) audience comprehension and perception – making it difficult to change the dominant form of AVT, e.g. moving from voice-over to subtitling (people like what they are used to); (3) the professional commission; and (4) translation competence[xlv]". Needless to say that this paper is more concerned with



the professional commission: how does the professional environment influence the (in) visibility of subtiters? As well as the translation competence: to what extent are translator's interventions useful for his visibility?

In translation studies, AVT was tackled from different perspectives. Yet, scholars deplore the fact that most studies are linguistic ones. Gambier[xlv] criticizes the linguistic-dominant studies of AVT though the field is multidimensional. He related this fact to two reasons: the linguistic and literary background of researchers of TS and the practical obstacles of multisemiotic publication.

Remael[xlv] points out that Translation researchers are still using linguistics (pragmatics, cognitive linguistics, text linguistics, etc) with insights from literary studies, psychology, film studies, reception studies, anthropology, didactics, etc. Besides, Cintas[xlv] sheds light on the main theoretical concepts of translation and their applicability on AVT. He focused on Descriptive Translation Studies relying on the seminal work presented by Holmes in 1972. Cintas puts forward that Polysystem theory suggested by Evan-Zohar in the 1970's can offer new horizons to the theoretical study of AVT. In fact he listed the advantages of such investment: 1. It eliminates the boundaries between high and low culture by offering the opportunity to marginalized categories to be studied in the field, 2. It broadens research horizon in the sense that polysystem theory studies the subtitled/dubbed movie or programme with regard to



cinematographic, cultural, and ecological perspectives (systems), 3. It involves both translation researchers and academics of films studies in the study of AVT, 4. It helps translators to gain more visibility in the academic area.

2. Subtitling:

In 1895, the world knew the advent of a new technology that will change human's communication and entertainment; it was the birth of Silent Cinema with Lumière Brothers[xlv]. The first appearance of writing within movies was in 1907 when subtitles were introduced only in the beginning of the movie as initiation to the story. Another concept flourished in the 1900's, 'intertitles', those kinds of crucial information that were added on the screen to explain things to receivers. The 1920's witnessed the advent of sound in cinema, and in the 1930's, following the incredible success achieved by cinema industry, multi-language version of films were made in Europe. Subtitles start to occupy a place in the cinema sphere.

By way of definition, subtitling is the fact of transmitting dialogues, conversations, music, noise, etc that appeared in a TV programme, movie, or show into written form. The process involves two types of passages; first from one language into another, and, second, from one system (spoken) into another (written). Shuttleworth and Cowie define subtitling as: "the process of providing synchronized captions for film and television dialogue (and more recently for live opera).[xlv]" Further, Cintas[xlv] puts the stress on the different aspects that a subtitler is

supposed to render: the spoken dialogue, verbal information (like letters, inserts, banners), and sounds (as lyrics, voices off). Subtitles are sometimes referred to as 'captions' or 'transcriptions'. In his definition of subtitles, Gottlieb focuses on technical considerations: "subtitles usually consist of one or two lines of an average maximum length of 35 characters. As a rule, subtitles are placed at the bottom of the picture and are either centred or left-aligned.[xlv]"

Cintas and Remael[xlv] handle subtitling through three basic aspects **technical**, dealing with programs of subtitling (the contribution of Machine Translation), feet and frames (10 characters per foot), spatial dimension (maximum number of lines per screen, one liner and two liners,..), temporal dimension (spotting and duration of the subtitle, synchronization, dealing with multiple voices, six seconds rule,…), **linguistic**, related to text reduction (through condensation and omission), coherence and cohesions requirements, segmentation and line breaks (dividing into units), and rhetorical segmentation, and **translational issues**, such as dealing with dialects, tones, register, cultural specific concepts, taboo words, swearwords, translating humor…Accordingly, subtitling is the written transmission of verbal (dialogues, conversations, comments, etc) and non-verbal information (signs, lyrics, music, graffiti, announcements, noise, etc) that appeared in a film or any TV programme from one language into another.

Cintas and Remael[xlv]classify subtitling on the basis of five criteria: linguistic, time available for preparation, technical, methods of



projection, and distribution format. From linguistics parameters perspective, subtitles can be **intralingual,** for the deaf and the hard-of-hearing (SDH), language learning purposes, karaoke effect, dialects of the same language, and for notices and announcements; **interlingual,** dealing with two languages, and serving both hearers and deaf and hard-of hearing; or **bilingual** which is specific to some geographical areas where two languages are widely used like in Canada or Belgium, subtitles often appear in the two official languages so that to reach all the population. In another classification parameter, subtitles can be classified with regard to time available for preparation. Hence, we distinguish **pre-prepared subtitles (offline subtitles)**, done once the programme was shot and completed, so the translators have enough time to work on, and **live or real-time subtitles (online subtitles)** which is carried out simultaneously as far as the programme is broadcast. From a technical point of view, two types of subtitles are distinguished, **open subtitles**, which are inherent to the image, so they cannot be removed or turned off; and **closed subtitles**, which are optional; the viewer can activate them if he needs so. If we see at the methods of projecting, there are **mechanical and thermal**, **photochemical**, **optical**, **laser**, and **electronic**. Needless to say that this classification is strictly related to the historical development of subtitles and the ways they were, in each period, produced. The most adopted one in cinema are laser subtitling, but lately, electronic method tends to replace the latter, the main advantage of electronic subtitling is the fact that it allows the subtitles to be "superimposed on



the screen instead of being engraved on the image. Lastly, from distribution format, which is a criterion that puts the fore the medium of distribution of subtitles, Cintas and Remael list **cinema, television, Videos, VHS, DVD,** and **internet.**

Subtitling is characterized by a set of features; The intersemiotic aspect (moving from spoken to written form and from non-verbal to verbal system), the technical considerations that have to be taken into account (number of characters per line, the police, synchronization, etc), the commission requirements (clients, target audience, deadlines, the company's policy). In addition to this, Rosa states the following features:

- "A change of medium: from speech and gestures (both visual and audible) to writing,
- A change of channel: from mainly vocal-auditive to visual,
- A change of the form of signals: mainly from phonic to substance to graphic substance and, as a result,
- A change of code: from spoken verbal language (and non-verbal language) to written verbal language).[xlv]"

Furthermore, subtitler's task consists in expressing in the target language: ideas, feelings, non-verbal elements, humour, as well as cultural specificities of the original material. Doing so, he is playing the role of both translator and interpreter. Cintas[xlv] argues that the main task of a subtitler is to find the right interaction between these



different aspects of subtitling and to always bear in mind the fact that the viewer is reading subtitles and watching the movie/programme simultaneously. Gottlieb[xlv] points out that the subtitler has to respect four simultaneous channels: the verbal-auditory channel, the non-verbal auditory channel, the verbal visual channel, and the non verbal visual channel. It is noteworthy that the coordination between these four elements represents the main challenge of the subtitler.

It goes without saying that the advantages of subtitling are manifold: it is, among the other types of AVT, the cheapest, the less time-consuming, and the most invested in teaching foreign languages. Also, cultural and ideological considerations are the most visible and obvious in subtitling since the original material is kept as it is, so that the viewer can hear it.

Nevertheless, subtitling knows a number of challenges: The written-visual interaction, synchronization, time-availability on the screen, the pause or break between subtitles, as well as linguistic and cultural difficulties that are common in translation. In addition to these obstacles, Cowie and Shuttleworth[xlv] put to the fore other **technical** points: “subtitles are generally inserted simultaneously with the onset of speech and removed ½ to 1½ seconds after the speech segment has finished; however, this can be ignored if for example there is a danger of the subtitle “overlapping” a scene change. Finally, it is important that the subtitles be displayed in a format which ensures their clear



visibility and easy legibility, and that line-breaks be chosen in such way as to coincide with the natural breaks in sentence structure."

Apart from these technical challenges, Yau[xlv] focuses more on **linguistic and translational** challenges of subtitling such as: cultural specificities, dialects, registers, humor, otherness features, etc. For each challenge, he stated the main strategies adopted by subtitlers like: borrowing, explicitation, simplification, domestication… Moreover, he presented the recent trends in subtitling research: otherness, power issues, and contexts of producing both the original product and the subtitled one. Wai-ping, then, tended to put the stress on *adaptation* (the fact of producing a film based on a novel, play, comics,..) as translation, and *remaking* (the fact of producing a new film that has already been projected in another country or another epoch) as rewriting (a key concept in translation studies after the cultural turn).

Shedding light on **narrative** stakes of subtitling decisions, Hillman[xlv]states four main challenges:

- Titles which in some cases contain puns, play of words, cultural references and allusions which may be lost once translated,
- Cultural Specificity plus pun related to humor,
- Subtitling when there are two channels of information,
- The interpretive power of subtitling.

In translation studies, subtitling had long been neglected as a field of study. The advent of subtitling studies was at the end of the 1990's.



Some of the significant works include: “Multi-media Translation” (1998), by Yves Gambier and Henrik Gottlieb, “The Routledge Encyclopaedia of Translation Studies” (1998) edited by Mona Baker, “Topics in Audiovisual Translation” (2004) edited by Pilar Orero, “Audiovisual Translation: Subtitling” (2007) by Jorge Diaz Citnas and Aline Remael, “The Didactics of Audiovisual Translation” (2008) by Jorge Diaz Cintas, “Handbook of Translation Studies” (2010) edited by Yves Gambier and Luc van Doorslaer, “The Oxford Handbook of Translation Studies” (2011) edited by Kirsten Malmkjær and Kevin Windle, “The Routledge Handbook of Translation Studies” (2013) edited by Carmen Millán and Francesca Bartrina.

3. Visibility in Translation Studies:

In his prominent work “The Translator’s Invisibility” (1995), Venuti uses the word “invisibility” to refer to translator’s position in the Anglo-American contemporary translation. He starts from a fact: Translation is accepted by publishers, reviewers and readers when it sounds fluent, natural and gives the impression that it is an original work written in English[xlv]. Standards like readability, transparency and naturalness are the main reasons behind adopting such method for long time in US. He rejects the excuse of “Transparency” by calling it an illusion. Invisibility is also related to two phenomena: the translator’s manipulation of English, and the tradition of reading and reviewing translations in US and UK. The postulate of Venuti is as follows: “The more fluent the translation, the more invisible the



translator and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text[xlv]."

Moreover, Palumbo reckons that invisibility refers to the Anglo-American tradition where translation is perceived as a new form of writing and, therefore, no source text aspects are to be mentioned and valued, and no linguistic and cultural specificities of the Other are manifested: "as publishers, reviewers and readers expect a translated text to read like an original and therefore to present no linguistic or stylistic peculiarities, translators strive to secure readability and adhere to current TL usage. This leads, in readers, to the illusion of transparency and contributes to making the translators' own work invisible[xlv]."

Emmerich distinguishes between three types of invisibilities:

- The invisibility of the translator as a co-producer of a text,
- The invisibility of the translator's work,
- The invisibility of translation as a cultural practice within Anglo-American literature[xlv].

When referring to the way translation is received in US, Venuti uses pejorative adjectives such as: illusionist, self-annihilation, marginalized, shadowy, ambiguous, unfavourable, derivative work, homogeny, ethnocentric, etc. In fact, he calls for more visibility, i.e. translations were the linguistic and cultural differences are kept in the target language (English), and, where fluency standard is replaced by



exoticism and acceptance of the other's difference. He argues that: "An illusionism produced by fluent translating, the translator's invisibility at once enacts and masks an insidious domestication of foreign texts, rewriting them in the transparent discourse that prevails in English and that selects precisely those foreign texts amenable to fluent translating. Insofar as the effect of transparency effaces the work of translation, it contributes to the cultural marginality and economic exploitation that English-language translators have long suffered, their status as seldom recognized poorly paid writers whose work nonetheless remains indispensable because of the global domination of Anglo-American culture, of English.[xlv]"

Venuti relies on Schleiermacher's typology of the methods of translation. In 1813, the German hermeneutist presented his lecture "On the Different Methods of Translating" in which he assumed that there are only two methods: "either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him[xlv]."

Starting from this quotation, two strategies of translation were suggested: foreignizing and domesticating. The former is the strategy that lets the "Other" be manifested in the translated text, the one that favours the visibility of translation; and the latter is the dominant method in Anglo-American tradition, which is the fact of adapting the



translated work with regard to the American taste, culture and publishing policy.

Furthermore, Venuti puts to the fore the ethical side of foreignizing. Translation "must" be seen as a place to see the Other with his difference, not in domestic terms. He calls for an ethical system of translation which values linguistic and cultural diversity, defamiliarization, and canon reformation. He calls this system as "ethical politics of difference"[xlv]

Are Subtitlers visible in the film industry sphere?

In fact, western subtitlers gain more and more visibility since the last decade: associations were created; academic journals were devoted to subtitling, and film industry sphere. In the following, an illustration of some associations and declarations that call for more visibility:

In 2020 Golden Globes, the South Korean movie *Parasite* won *Best Foreign Film* category. The director Bong Joon-Ho seized the opportunity and calls Americans to watch subtitled movies: "Once you overcome the 1-inch tall barrier of subtitles, you will be introduced to so many more amazing films[xlv]". This call is a striking example of the important visibility that subtitling is gaining recently in the western culture.

Moreover, the British association « SUBTLE » aims at gaining more visibility and recognition. On its website, it reads: "Ambitions?: gain professional **recognition**, work towards getting our profession



regulated, promote fair rates and working practices for professional subtitlers, create a seal of quality or approval so that clients can be assured of our competence as professionals[xlv].” Subtitlers are either freelance or part-time workers; they are still struggling for a respectful place in the film industry sphere, hence, the aim of the SUBTLE association. The association makes a link between recognition and quality of subtitling; this is why visibility is primordial for a better outcome.

In the Arab World, though subtitling is the type of audiovisual translation that is the most used, particularly from English to Arabic, we do not find an association or organization that defend the rights of subtitlers. This can be caused by:

- the fact that the majority of subtitlers do not work for a company, they are freelance subtitlers or amateurs,
- Subtitling does not have an important place in the Arab academic sphere. Subtitling is included within programs of translation training instead. However, it deserves whole autonomous training programs.

4. Results and Discussion:

To start with, names of subtitlers are mentioned at the beginning of the movie as intertitles. Arab subtitlers use their names: إسلام الجيزاوي Islam El Djizaoui, محمد نجاح Mohammed Nadjah, علي طلال Ali Talal, etc. Though in some cases, they are not mentioned at all. Arab

receivers de not pay attention to the name of the subtitler, this is another problem of visibility in Arab countries.

4.1. Arabic Domesticating Subtitles:

Domestication is used when dealing with stylistic issues, like this example from Aladdin movie (2019), when the subtitler translated the expression: “it’s so beautiful” into "إنها آية في الجمال" instead of translating it simply into "جميلة جدا". The former translation is a sophisticated version of the English original expression. The word "**آية**" (miracle) is culturally bound in Arabic since it refers to a religious background. In fact, the word is used in Holy Quran to refer to God’s miracles such as in the Surate of Ar-Rum: “ وَمِنْ **آيَاتِهِ** أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً »[xlv]which means: “and of his **miracles**, he created from you for yourselves mates that you might find serenity in them, and he put between you affection and mercy”.

In the same context, the subtitlers of the same movie translated the interjection **“hey!”**, that is used in order to call someone or to get his attention, into "**حسبك**" instead of simple equivalents such as: "انتبه" or "أنت" or through the adoption of foreignization by using "هاي" in Arabic. The word "حسبك" literally means “enough” but it can be used to serve the same meaning as “hey”. Domestication is used in this example for stylistic purposes.

In the Joker movie (2019), domestication is adopted by subtitlers for stylistic purposes. The expression: “she must love you **very much**” is



translated into "فإنها حتما تحبك **حباً جماً**" instead of a literal transfer "إنها حتما تحبك جدا". The phrase "حبا جما" is also culturally bound since it has its roots in Holy Quran"[xlv]"وتحبون المال حبا جما" which means: "and you love wealth very much". Subtitlers' touch is apprehended here through his reformulation of the expression with a stylistic touch.

Domestication is also adopted in Interstellar (2014), subtitlers translated "**quarter**" into "**فدان**" which is the unit of area used in some Arab countries like Egypt, Syria, Sudan, etc. It is equivalent to around 4000 meter square. The subtitler here used his own way of measuring area instead of respecting the original one. He might not be accurate in giving the appropriate equivalent, but he reached a large audience in the Arab world. Hence, subtitling here is invisible since the Arab receiver does not find any strangeness in the product.

Other places of domestication include translating idioms and figurative expressions. In Aladdin, the expression "it was the 4th of **never really**" was translated into "في الرابع من شهر **كانون الثالث**" subtitler was creative in translating this expression since the Arabic calendar has two similar months "Kanun el Awal" (كانون الأول) and "Kanun el Thani" (كانون الثاني), so kanun el thalith (كانون الثالث) that is used here is an impossible date in Arabic. This translation leads us to ask one important question: does creativity enhance the invisibility of the translator/subtitler? In fact, creativity is used whenever a literal transfer seems inadequate. The translator/subtitler intervenes to make



his translation sounds more natural and fluent, and naturalness and fluency are parameters of invisibility, as shown above.

Arab subtitlers often rely on euphemism when dealing with swear words and taboos. They translate these inacceptable words and expressions into softer Arabic expressions. Regardless of the ethical considerations, euphemism is regarded in TS as an application of invisibility since the subtitler does not show the Other's way of expression but opts for the local one.

4.2. Arabic Foreignizing Subtitles:

Invisibility in subtitling can be the result of subtitlers' expectations about their receivers. In "Da Vinci Code" (2004), the expression "this is a symbol for Venus" has been translated into "هذه رمز لـ(فينوس) * إله الجمال عند الإغريق*". Subtitlers tried to explain "Venus" in Arabic, thus, he added the expression "God of beauty in ancient Greece" the invisibility is here achieve through addition. The intervention of the subtitler is put between two asterisks in order to notify the receiver.

Foreignization through addition poses the problem of redundancy. The sentence can be longer and, therefore, occupies a large place on the screen. An example from "Bodyguard" series in which the subtitler tried to explain the "cold war". The original sentence was: "for our national security since cold war". In Arabic, the sentence became: "لأمننا القومي منذ الحرب الباردة *حالة صراع كانت توجد بين أمريكا والاتحاد السوفيتي* the question here is in which cases do subtitlers need to explain and



intervene in the product. In our example, does an international significant period like "cold war" need an explanation?

Foreignization is also adopted when translating English terms into Arabic. Some subtitlers tend to borrow the English term as in Da Vinci Code (2004) the word "cryptology" was borrowed into Arabic "سيبتولوجي" instead of "علم التشفير", as well as borrowing Latin expression such as "The period is called **Sede Vacante**" (فترة تعرف باسم سادي فاكانتي) the subtitler preferred to keep it as it is instead of explaining the expression into Arabic (فترة شغور المكتب المقدس بروما).

Conclusion:

It is patent that the concept of visibility depends on the use of foreignization. The strategy that makes the Other present in the target language with his linguistic, cultural and ideological difference. However, Arab subtitlers tend to use domestication rather than foreignization, the point that leads to more invisibility in the field of subtitling. Foreignization is adopted when dealing with cultural concepts and realities, but it is not sufficient. For more visibility, Arab subtitlers need to preserve the Other without any attempt of domesticating or normalizing him with regard to local view of the world.

References:

xlv - Remael, A. "Audiovisual Translation", In: Handbook of Translation Studies", Volume 01, Edited by: Gambier,Y and



Doorslaer, L, V. John Benjamin Publishing Company, Amsterdam/Philadephia, 2010, p13

xlv - Palumbo, G. « Key Terms in Translation Studies », Continuum International Publishing Group, London, 2009, P12.

xlv - See Cintas, J, D. « Subtitling » In « Handbook of Translation Studies, Edited by: Yves Gambier and Luc van Doorslaer, John Benjamins Publishing Company Amsterdam / Philadelphia, Volume 01, 2010, P354.

xlv - See Gambier, Y. "The Position of Audiovisual Translation Studies", in "The Routledge Handbook of Translation Studies", Edited by Carmen Millan and Francesca Bartrina, Routledge, London and NewYork, 2013, P57.

xlv - See Gambier, Y "Recent developments and challenges in audiovisual translation research », In "Between Text an Image: Updating Research in Screen Translation, Edited by; Delian Chiaro and others, John Benjamin publishing Company, Amsterdam, Philadelphia, 2008, P11.

xlv - See Remael, A. "Audiovisual Translation", Op.cit, P16.



xlv - See Cintas, J, D. “In Search Of A Theoretical Framework For The Study Of Audiovisual Translation”, In: “Topics in Audiovisual Translation”, edited by: Pilar Orero, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2004, P23.

xlv - Hillman, R. “Spoken Word to Written Text: Subtitling”, In: “The Oxford Handbook of Translation Studies”, Edited by: Malmkajear, K and Windle, K, Oxford, 2012, P253.

xlv - Shuttleworth, M, and Cowie, M, « Dictionary of Translation Studies”, Routledge, London, 2nd edition, 2014, P161.

xlv - See Cintas, J, D. « Subtitling » In « Handbook of Translation Studies, Edited by: Yves Gambier and Luc van Doorslaer, Op.cit, P344

xlv - Gottlieb, H, “Subtitling” , in “Routledge Encyclopedia of Translation Studies” , Edited by Mona Baker, Routledge, London and New York, 2005, 2nd edition, P245.

xlv - See Cintas, J, D, and Remael, A, « Audiovisual translation subtitling », Routledge, London and New York, 2014, 2nd ed.



xlv - See Cintas, J, D, and Remael, A, « Audiovisual translation subtitling », Op.cit, P13-24.

xlv - Rosa, A, A "Features Of Oral And Written Communication In Subtitling, In :" Multi-Media Translation: Concepts, Practices and Research" , Edited by: Yves Gambier and Henrik Gottlieb, John Benjamin Publishing Company, 1994, P214.

xlv - See Cintas, J, D. « Subtitling » In « Handbook of Translation Studies, Edited by: Yves Gambier and Luc van Doorslaer, Op.cit, P344, P 344.

xlv - See Gottlieb, H, Op.cit, P245.

xlv - See Shuttleworth, M, and Cowie, M, Op.cit, P161.

xlv - See Yau, W, P, "Translation and Film: Dubbing, Subtitling, Adaptation, and Remaking, In: "A Companion to Translation Studies, Edited by: Sandra Bermann and Catherine Porter, Wiley Blackwell, 2014, P494.

xlv - See Hillman, R, Op.cit, P259.

xlv - Venuti, L. "The Translator's Invisibility: A History of Translation", Routledge, London /New York, 1995, p01.



xlv - Venuti, L. “The Translator’s Invisibility: A History of Translation”, op.cit, p02

xlv - Palumbo, G. O.cit. p 66

xlv - Emmerich, K, R. “Visibility (and Invisibility)”, In: “Handbook of Translation Studies”, Edited by: Gambier,Y and Doorsaler, L, V. John Benjamin Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, Volume4, 2013, p200

xlv - Venuti, L. “The Translator’s Invisibility: A History of Translation”, op.cit, p17

xlv - Venuti, L. Op.cit, P19

xlv - Venuti, L. “Translation, Community, Utopia”, In: “The Translation Studies Reader”, Edited by: Venuti, Routledge, London/ New York, 2000, P469

xlv - Bustle’s Website: https://www.bustle.com/p/parasite-director-bong-joon-hos-golden-globes-speech-lobbied-for-foreign-films-19767076. consulted on: 28/04/2020 At: 12:08

xlv - SUBTLE’ website : http://www.subtitlers.org.uk/ consulted on: 28/04/2020 At: 12:08

xlv - القرآن الكريم، سورة الروم، الآية 21

xlv - القرآن الكريم، سورة الفجر، الآية 20

Bibliography:

1. Books

1. Holy Quran.

2. Cintas, J, D, and Remael, A, « Audiovisual translation subtitling », Routledge, London and New York, 2014, 2nd ed.

3. Cintas, J, D. « Subtitling » In « Handbook of Translation Studies, Edited by: Yves Gambier and Luc van Doorslaer, John Benjamins Publishing Company Amsterdam / Philadelphia, Volume 01, 2010.

4. Cintas, J, D. "In Search Of A Theoretical Framework For The Study Of Audiovisual Translation", In: "Topics in Audiovisual Translation", edited by: Pilar Orero, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2004.

5. Emmerich, K, R. "Visibility (and Invisibility)", In: "Handbook of Translation Studies", Edited by: Gambier,Y and Doorsaler, L, V. John Benjamin Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, Volume4, 2013.



6. Gambier, Y “Recent developments and challenges in audiovisual translation research », In “Between Text an Image: Updating Research in Screen Translation, Edited by; Delian Chiaro and others, John Benjamin publishing Company, Amsterdam, Philadelphia, 2008.

7.Gambier, Y. “The Position of Audiovisual Translation Studies”, in “The Routledge Handbook of Translation Studies”, Edited by Carmen Millan and Francesca Bartrina, Routledge, London and NewYork, 2013.

8. Gottlieb, H, “Subtitling”, in “Routledge Encyclopedia of Translation Studies”, Edited by Mona Baker, Routledge, London and New York, 2005, 2nd edition.

9. Hillman, R. “Spoken Word to Written Text: Subtitling”, In: “The Oxford Handbook of Translation Studies”, Edited by: Malmkajear, K and Windle, K, Oxford, 2012.

10. Palumbo, G. « Key Terms in Translation Studies », Continuum International Publishing Group, London, 2009,

11. Remael, A. “Audiovisual Translation”, In: Handbook of Translation Studies”, Volume 01, Edited by: Gambier,Y and



Doorslaer, L, V. John Benjamin Publishing Company, Amsterdam/Philadephia, 2010,

12. Rosa, A, A"Features Of Oral And Written Communication In Subtitling, In :"Multi-Media Translation: Concepts, Practices and Research", Edited by: Yves Gambier and Henrik Gottlieb, John Benjamin Publishing Company, 1994.

13. Shuttleworth, M, and Cowie, M, « Dictionary of Translation Studies", Routledge, London, 2nd edition, 2014.

14. Venuti, L. "The Translator's Invisibility: A History of Translation", Routledge, London /New York, 1995.

15. Venuti, L. "Translation, Community, Utopia", In: "The Translation Studies Reader", Edited by: Venuti, Routledge, London/ New York, 2000.

16. Yau, W, P, "Translation and Film: Dubbing, Subtitling, Adaptation, and Remaking, In: "A Companion to Translation Studies, Edited by: Sandra Bermann and Catherine Porter, Wiley Blackwell, 2014.



2. Websites: Bustle's Website: https://www.bustle.com/p/parasite-director-bong-joon-hos-golden-globes-speech-lobbied-for-foreign-films-19767076. consulted on: 28/04/2020 At: 12:08.

SUBTLE' website :http://www.subtitlers.org.uk/ consulted on: 28/04/2020 At: 12:08.



Dubbing in Morocco: professional and linguistic aspects

Ouassima BAKKALI HASSANI, PhD **Pablo de Olavide University, Spain**

We live in a multicultural and multilingual society. The technological revolution paved the way for a new form of translation: audiovisual translation (from this point on we will refer to it as AVT). AVT plays a significant part in our modern world and it is one field of translation which is constantly evolving.

Experts in AVT place importance on two specific characteristics that must be taken into consideration: visual representation (image) and auditory representation (synchronization in the case of dubbing). Chaume (2004) defines AVT as:

> An area of translation characterized by the distinctive features of texts conveyed through interlingual transfer. These texts […] provide information (translatable) by way of two channels of communication […]: the acoustic channel (acoustic vibrations through which we perceive words, paralinguistic information, the soundtrack and special effects) and the visual channel (light waves through which we receive images and written information via on-screen captions, etc.) (Chaume, 2004: 30)

Within the realm of AVT several different forms exist. Taking into account Chaume's definition, (2004: 31) these are subtitling, voice-over – narration and audio description, simultaneous interpretation, commentary, multilingual broadcasting by means of Teletext, and sight translation. Additionally, in 2012 Chaume included other forms in his definition of audiovisual translation such as subtitling for the hearing impaired, audio description for the visually impaired, fansubbing, fandubbing, and audio subtitling. (Chaume, 2012: 5).



For several years now in Morocco, the tendency to translate and dub into Darija has gained popularity, which has proved itself to be a pioneering venture for the country. Previously in Morocco, only dubbing which was carried out in other Arabic countries was prominent. Nevertheless, this specialization is not well-organized nor regulated and it suffers from a vast amount of unqualified practice and lack of academic research in the field.

In our knowledge, there are no previous academic studies regarding AVT in Morocco. For this reason, our article aims to shed a general light on the current state of this specialized field of study so that it may serve as a foundation for future academic research. In this article, we will address the range of aspects that the dubbing process involves in order to understand this process in a professional, linguistic, legislative, and academic manner.

The information compiled for this article is based on an empirical study and the current situation of AVT in Morocco is explained in detail while taking into account the contribution of valued testimonies and opinions of several professionals in the field of AVT, such as cinematographic studio directors, dubbing studio managers, and translators.

With regard to translators, it must be acknowledged that the formal role of an audiovisual translator does not exist in Morocco, even though dubbing and other forms of AVT do exist. However, there are translators with a central role in dubbing companies who work



translating audiovisual materials. These translators do not usually have formal training, yet they carry out the role of translating series and other genres. To explore this further, we have contacted translators from the onlysoap opera dubbing company for Moroccan television in Casablanca (the other dubbing companies in Morocco do not employ permanent translators). It was those translators in Casablanca who revealed to us, through specially designed interviews, exactly how they perform their professional duties.

1. Location of dubbing in Morocco:

The globalization of the dubbing market has resulted in an increase in dubbing and utilization of audiovisual materials. In Morocco, people regularly spend a considerable about of time in front of the television. Currently, the average Moroccan watches roughly 4 hours and 58 minutes of television per day (Marocmétrie, 2020). Furthermore, during the week of the 10th to the 16th of June, the Turkish series *Al Waad* and *Forsa Tania* (both of which are dubbed into Darija and shown on Morocco´s second most popular television channel 2M) achieved their best audience viewing figures: 69.3% and 70%, respectively (Marocmétrie, 2020), which indicates that Morocco is a country which enjoys a remarkable amount of dubbed material despite the fact that dubbing is not practiced in a systematic way.[xlv]

Traditionally, dubbing studios in Morocco are mainly located in the country's capital, Rabat, and the country's economic capital, Casablanca, due to the fact that these two cities are home to the



headquarters of the national television stations. However, in recent years, dubbing studios have also been established in the city of Tangier (it is here where some of the most important news channels in Africa are located, namely MEDI1 TV). One of the few dubbing studios in the city can be found in the Free Trade Zone, where the entirety of its work is intended for the international market. Moreover, in the case that a Moroccan client wished to have dubbed material, it would be necessary to pay in foreign currency. Nevertheless, in order to perform dubbing work, the collaboration of Moroccans or foreign residents is fundamental. In both of these cases experience is not required and the salary is quite low.

Additionally, there are also producers throughout the country who frequently offer a dubbing service amongst other services.

2. The role of academic institutions:

In spite of the fact that the practice of dubbing began long ago in Morocco, it is still a specialization without any academic support whatsoever. There is a large gap between academic and professional fields.

The vast majority of those who currently work as audiovisual translators do not have formal training in this sector and thus gain experience once employed. In Morocco, the only existing school of translation is The King Fahd School of Translation, located in Tangier and affiliated with the University Abdelmalek Essaadi. This university

has an AVT department and occasionally organises a conference or formal training.

The scholar Amid Abdellah[xlv] was the only person to mention AVT in a speech that he gave during a conference[xlv] in King Fahd School of Translation, where he discussed professional training for future translators. In his speech, Amid declared that the technological revolution that has been overtaking the world since the end of the 20th century has contributed to the birth of new methods of translating, such as audiovisual translation, and therefore it has become crucial to train future translators as well as the academic governing body, so that they can advance at the same rate as technology is advancing and so that they introduce AVT into the academic curriculum. Amid highlighted, in particular, the lack of interest demonstrated by authorities in improving this sector.

In the academic year 2004/2005, the Spanish department of The King Fahd School of Translation realized that AVT had the potential to become a career opportunity in Morocco and for the first time in academic history, a theoretical course on dubbing was offered to aid in the professional training of future translators. It was a course taught by Professor Milagros GarcíaGajate, from the University of Salamanca, in which she defined the general guidelines of this field of study.

In the academic year 2011/2012, the same department offered a 30-hour subtitling module. This module was aimed at students in S4 (final year university students) as a pilot project. The students had to



learn how to utilize a public domain software program for subtitling called 'The Subtitle Workshop' and to translate and subtitle videoclips, all while implementing the standard protocols for this type of task, such as the number of characters per line, the number of lines per subtitle, the minimum and maximum amount of time that a subtitle can remain on screen, the use of abbreviations, the proper method of writing numbers, etc. This initial experience of a module of this type was a success, which inspired the school to continue offering more modules of this nature. This experience, pioneered by Ouassima Bakkali Hassani, an alumnus of the school who was educated in AVT in Spain, was successful at first, but unfortunately only continued until 2015. At the moment, no AVT-related subjects are offered at the school.

There is a great desire at the heart of the school to formally introduce this specialization, but these desires sadly never come to fruition, leaving the door open to those who are not professionals or to translators not in possession of specific training, who ultimately dominate the market.

3. Professional aspects of AVT applied to dubbing in Morocco:

a. Access to training:

With reference to the interviews carried out, one can clearly observe that there are two large groups of translators, whose distinction is based on the academic training they have pursued. On



the one hand, there are those who have studied translation through a two-year master's degree programme in The King Fahd School of Translation in Tangier (associated with the University Abdelmalek Essaadi in Tangier-Tetouan), in which one can matriculate after completing a four-year degree in any subject and passing an entrance exam. On the other hand, there are those who have studied other degrees, such as Hispanic Studies.

These translators are not in possession of specific training in AVT, as in Morocco such a specialty does not exist, which fundamentally negatively impacts the translations implemented on television. However, from what we have been able to verify from the interviews, the interviewees are not concerned with improving their skills through, for instance, a distance-learning AVT course from abroad, which is possibly due to the fact that their company does not insist that they do so. One of the consequences that originates from this lack of motivation to improve is the poor translation of cultural references and unsatisfactory adaptations[xlv]. Moreover, the interviewees themselves believe that a translator does not have a motive to seek training specifically in AVT in order to be whole-heartedly dedicated to this profession, given that it is considered to be enough to simply possess a rich vocabulary as well as a broad understanding of the languages to be translated. They also do not sacrifice quality regarding aspects related to personal abilities such as creativity, inquisitiveness,



patience, writing skill, and the capability of creating suitable adaptations.

Regarding employment of these professionals in a company setting, Hind Zkik, director of one of the dubbing studios in Casablanca, confessed that although translators have not undergone specific training, this does not take away from their merit, given that throughout their time in the company they acquire practical knowledge:

> At the beginning, they undergo an internship-like experience and we observe how they cope, if they are doing well, and if they are improving. Here [in Morocco] we do not have audiovisual translation schools, but even so, I must confess that in my company I have those with a good education, who have a degree in Hispanic Studies, and these individuals were the first to join this company and have adapted perfectly to our working style, which is why everything is going smoothly and we have not had any problems. We also have translators from King Fahd School of Translation or those that have completed their doctorate abroad. The most important thing is to adapt to the way of working, of translating, of converting the dialogues, of analyzing the length of the sentences, of taking the pauses into account, of adapting the content, the context, etc. to different cultural realities. There is a vast amount of criteria[…] It is the academic background which allows one to understand the original language and dominate the target language. There must be a standard language. At first, I encountered problems with the language of the translators, since many of them who studied at King Fahd School of Translation come from Tangier, Fez, Dakhla…each one has their own specific language, which is why the translator needs to have the ability to sculpt themselves around a standard language.

This indicates that audiovisual dubbing translators in Morocco are in a unique position within the workplace, as the reputation, remuneration and recognition can be advantageous. Nevertheless, they do lack

experience and theoretical knowledge, since they have no specific training, due to the absence of such a specialty in Morocco.

b. Working conditions:

All of the audiovisual translators interviewed have signed a fixed contract and all, without exception, have confirmed that they work throughout the year with an established, continuous schedule. This is also confirmed by Hind Zkik (2013), who states that they regularly have work, whether it be a large or small quantity, to complete throughout the year:

> We plan, we work with annual predictions. Of course, we have contracts with clients, but this depends very much on the market. We can have a client who has contracted our services, and another who eventually has not. We can have one that has had a soap opera dubbed with us and another who has done the same in a different location. It is a fluctuating industry. In any given moment we can have a vast quantity of productions to complete, and in the next moment, a small quantity. It depends on the market and what the client has invested in.

In terms of salary, the majority of the translators interviewed assure us that they feel satisfied with their earnings and they consider the conditions to be acceptable. They live exclusively from their salary and all of them declare that they receive incentives from the company (outings, New Year's dinners, or dinners to break the fast during Ramadan…) when and if they meet a deadline or produce exceptional work. Another important point to consider is that the name of the translators does indeed appear in the final credits of soap operas, as



the original credits are usually changed and replaced with those of the dubbed version.

With respect to the only case of a freelance audiovisual translator thatwe interviewed, it must be said that this person has not been registered as self-employed and that this individual revealed that he or she charges hourly rates, although he or she did not want to disclose how much is charged. In general, freelance translators in Morocco are not usually registered as self-employed, but rather work illegally and do not submit invoices, as they often work for companies that manage the justification of cash outflow.

With regard to the training of the voice actors, in Morocco there are no dubbing schools or workshops organized at the Rabat Institute of Dramatic Art and Cultural Animation. The only module that exists here is ´Body and Voice' in which subjects such as body language, diction, voice and singing, are taught. Many voice actors are often television actors, but there are also those that are not famous who take on the role of voice actor without any previous experience and also normally hold other jobs. For these people, dubbing is an extra source of income.[xlv]

As for the voice actors, they do not usually have a fixed contract binding them to the company and typically charge 8 dirhams (€ 0.80) for each take, which is insignificant with respect to what is charged in European countries. Furthermore, contrary to what is customary in other countries, they are not usually paid for the casting call.



c. Translational-linguistic aspects:

Darija is the mother-tongue of the majority of the interviewees, while Berber languages are the mother-tongue of only a few. Usually, translations are carried out into foreign languages and into Darija. In this last case, the Darija used is that spoken in the centre of the country.[xlv]

The main job of the interviewees is to translate the audiovisual content that the company provides them with, and furthermore, to make a linguistic adaptation or correction in some cases. This is something that they learn to do on the job. In Morocco, professional rules established by a governing body or university do not exist. The translators solely follow the guidelines given to them by the client.

The genre that is most routinely dubbed in Morocco is drama or soap operas, namely series with an average of 80 to 160 episodes and with a duration of 45 minutes each in those that register and translate between 3000 and 8000 words. In the case of soap operas originating in Turkey, it must be said that they are normally translated into the lingua franca, which is English.

The origin of translated and dubbed soap operas usually varies between Latin America, Spain, and Turkey. But Moroccans generally prefer Turkish soap operas as they feel they share more culturally and identify more with a Turkish person than with someone from a western culture. Moreover, from the point of view of adaptation or replacement of elements, Turkish soap operas, due to the mere fact



that the countries share the same religion, pose fewer problems with reference to translation and adaptation.

As for the translation of foreign series, what most affects such translations are cultural, religious or sexual matters. The translators interviewed said that they usually adapt in these cases. In most instances, these adaptations involve the replacement of content by others who are more attuned to the target culture, but when it comes to an image that could be offensive to the Moroccan culture (sex scenes, nudity, etc.), it is cut.

The deletion of certain words or expressions is attributed to issues that customers may have. That could be blamed, primarily, on the fact that these series are broadcast on public television and are seen by all audiences, and secondly, if they broadcast profanity or inappropriate language, they risk being sanctioned by the High Authority on Audiovisual Communication (HACA by its french acronym) (Hind Zkik, 2013).

In terms of cultural references, in the majority of the cases, these adaptations assume a substitution of content for other content which is more in tune with the target culture, or the elimination of a scene that could be offensive:

> Once the product is televised and something seems distasteful, they return it to us so we can make changes. The channels have advisers, they have a deontological board that constantly observes what is broadcast. […] but only with that which concerns Arabic, because for French, no, we have more freedom, it is another culture, another matter. When we go from Mexican culture to French culture to Nigerian culture, they have never said to us: 'Oh! You have to change this and that!'[…] The product is the property of the client,



> and it is the client who chooses and tells us: ‘I want to cut this or that’, which is why making cuts is the decision of the client.
>
> (Interview with Hind Zkik, 2013).

The place of origin of a soap opera has a lot to do with linguistic problems that could arise. Venezuelan or Spanish soap operas, for example, often include more problems than Turkish ones. The Moroccan viewer shares much more with a Turkish person than with someone else from a western culture. Furthermore, when carrying out adaptations, or when it comes to substituting certain elements, Turkish series, from a religious standpoint, cause fewer problems.

Another interesting aspect is the translation of the titles of these foreign series dubbed into Darija. In this regard, it is noted that, previously, when Morocco bought the rights to a dubbed soap opera (when Morocco, for instance, bought series that were dubbed into Standard Arabic), the title translated into Arabic that was given by the studio was accepted, which in many cases, would have been a literal translation. However, this has now changed. Below are the titles of a selection of soap operas that have been translated and dubbed by a Moroccan dubbing studio.

The translation of the following titles was done in keeping with “information equality" (Bartholomew and Cabrera, 2005: 562): Here are a few examples of translated titles of foreign series dubbed into Darija:



Year of production	Title of the original version of the series	Meaning in English	Title of the dubbed version into Darija	Meaning of the translated title
2009	Hanimin Çiftliği	Lady´s Farm	ما تنسانيش	Don't forget me
2008	Cuenta atrás	Countdown	العد العكسي	Countdown
2004	CSI New York	-------	خبراء مانهاتن	The Experts of Manhattan

There are titles that have been changed to those that refer to the name of the protagonist. This amendment aims to establish that the entire plot revolves around a particular character:

Year of production	Title of the original version of the series	Meaning in English	Title of the dubbed version into Darija
2012	*Brazil Avenue*	-----------	*Rita*
2011	*Larin izbor*	Lara's Choice	*Lara*



2009	*Las dos caras de Ana*	Ana's two faces	*Ana*
2005	*Los hombres de Paco*	Paco's men	*Paco*

In other cases, audiovisual translators resort to an emotional title to arouse interest and connect with the sentiments of the viewer:

Year of production	**Title of the original version of the series**	**Meaning in English**	**Title of the dubbed version into Darija**	**Meaning of the translated title**
2011	*Derin Sular*	Deep Waters	غلطة حياتي	The Mistake of my Life
2005	*Amarte así*	To love you so	أين أبي؟	Where is my father?
2005	*Corazón partido*	A Broken Heart	ولدي	My Son

Other titles reveal the comedic nature of the film. However, since humor varies from one culture to another, it is necessary to modify titles in whole or in part (Chaves, 1999: 69):



Year of production	Title of the original version of the series	Meaning in English	Title of the dubbed version into Darija	Meaning of the translated title
2004	*Mis adorables vecinos*	My Adorable Neighbors	حنا ولا هما	Us or Them

And, on other occasions, the original title is used without translation:

Year of production	Title of the original version of the series	Title of the dubbed version into Darija
2006	*Vaidehi*	*Vaidehi*
2007	*Papi Ricky*	بابي ريكي

One can deduce from these examples that there is no pre-established criteria regarding the translation of titles. Often there is quite a high degree of loyalty to the original; on other occasions, it has the intention of evoking emotions within the viewer, but priority is always given to the "informative function" (Fuentes-Luque, 1997; Luján García, 2010;).



Regarding the credits, these are often changed and replaced by the names of the characters in Arabic, the voice actors, the translators and the sound engineers. Only the original soundtrack is maintained.

d. Legal framework:

In the field of audiovisual translation, Morocco does not have specific legislation. Policy is poorly defined and professionalism is severely lacking. There is no law governing this profession, and there are no professional associations or unions. AVT is a subject that garners little interest in Morocco and it is yet to be developed, especially since most of those who are engaged in its practise are non-professionals who do not have specialised training. According to Imad Meniari, the secretary of the HACA:

> The HACA does not regulate the dubbing, substitution, or audio description sectors, nor does this form part of its duties, it is solely responsible for checking that the television channels SNRT, 2M, and MEDI1 SAT act according to the bid specifications. Nevertheless, it does control the language that is used in these dubbed or subtitled series. This conforms to the decree of law number 1.02.212 enacted on the 31st of August, 2002, which is safeguarded by HACA and the televised channel.
>
> (Interview with Imad Meniari, 2012)

The former director of the Moroccan Cinematographic Centre, Noureddine Sail, alleges that in terms of both subtitling and dubbing, a specific judicial framework does not exist, but rather common international regulations are followed and adapted to a Moroccan context:

> With respect to dubbing and subtitling regulations […] they appear to be more similar to those that exist in France […], but we have not thought about specific regulations. […] When the day comes that there is a high



> demand, there will be accompanying regulation, meanwhile […] I believe that it is better to allow the workers to carry out their duties uninterrupted. Things will be done in a natural way. (Interview with Noureddine Sail, 2013)

In the case of dubbing, only a contract between the broadcaster and the studio where it is performed is signed. The only law that exists on translation is on sworn translation, found in Decree number 1.01.127 issued on June 22, 2001, which regulates the profession of sworn translators by organizing the means of accessing the field, the translator's area of assignment, etc.

In this sense, there is only the existence of a regulation of the number of broadcasting hours of national production which, in principle, must be higher than those of dubbed productions ... "the percentage of domestic production," which sets how many hours are to be devoted to each program or series broadcast on television.

e. The establishment of associations:

AVT is a new and emerging sector in Morocco in recent years. The interviewees generally have been working for only a few years as audiovisual translators and, according to these individuals, there is a complete nonexistence of associations or trade unions that bind together, represent, and defend the work of these professionals in Morocco. We have examined the relationship between groups that appear to be registered in the annual directory of associations and organizations in Morocco, as well as on other internet websites, and we have only come across one influential association of translators: the ATAJ (Association of Certified Jurisdiction Translators), that was

created in 2002 and is located in Rabat. Amongst its objectives is the managing of all aspects related to the practice of sworn translation.

In our judgement, owing to the emerging situation, the AVT sector needs backing from groups that help to organize this profession and improve the working conditions of the professionals and the practice of the profession, alike. This is something that is achievable if translators show more interest in their trade. However, it is possible that these professionals, upon working for a private company, are fearful of believing or participating in an association, given that this can often be seen as the beginning of the creation of a trade union, which can, eventually, become a burden.

Based on this analysis, one can conclude that the practice of audiovisual translation in Morocco has not been professionalized. There is an absence of an ethical code for this specialization in Morocco as well as a lack of regulated academic programs for those who wish to pursue this profession. On the other hand, it is important to bear in mind that a distinguished corporate network in the field of audiovisual translation in Morocco does not exist.

However, although audiovisual translation was established as a promising sector, it is necessary to make a considerable effort in the coming years and seek State collaboration if we wish to acquire the same status in this field as other countries with more years of experience.

Footnotes:



[xlv] We have tried to access information regarding revenue in this sector of the country, however given that it is not a well-structured sector, it has been challenging to acquire this type of information.

[2] He is a translator and the president of the Arabic Translation and Civilization Dialogue Association ATIDA.

[3]Amid, Abdallah. “. 8-10 ,”اقتراحاتفيسبيلإعدادأفضللطلبةالترجمة. November 2006. Ed. Abdallah Amid.The King Fahd School of Translation in Tangier.Web. 9-05-2012.

[4]Refer to article written by Bakkali Hassani, Ouassima. "La traducción de los referentes culturales español-dariya: el caso de Los Hombres de Paco y Mis adorables vecinos". Entreculturas 9. (February, 2017) ISSN: 1989-5097.

[5] It must be said that since there is no proper 'director of dubbing' as such, it is the sound technician who is usually in charge of the process.

[6] The excessive use of these dialects in television productions presents a disadvantage and the risk that Moroccans will progressively have a lesser competence in Standard Arabic, which is ultimately the official language of the country and the language shared by all of the other Arab countries. In Morocco, two current trends exist: a conservative trend which states that the dialect serves the purpose of daily oral communication, but should not be implemented in the audiovisual sector, given that it does not improve the cultural standard of the country; and a modern trend which believes that the dialect is the mother-tongue of Moroccans and, therefore, should be made official. In light of this controversy, and bearing in mind the lack of consensus regarding the statute of this dialect, in November 2013 one of the most-viewed televised debates was held on the Moroccan channel 2M on the program Moubachara Maakoum. This program, which is presented by Jamaâ Golehcen, invited two well-known figures of the literary and audiovisual scene to make an appearance: Abdellah Laroui (a historian, thinker, writer, and Moroccan university professor) who



represented the conservative trend, and Noureddine Ayouch (publicist and head of several communication companies), who represented the modern trend. There are also Moroccan authors today, such as Benchemsi (a Moroccan journalist), who defended the use of Darija in mass media and demanded normalization of the language. In view of this situation, the current government (PJD) is opposed to the proposition of introducing Darija in academic programmes (Benhlima, 2015).

References:

Agost Canós, Rosa. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel, 1999.

Alkadi, Tammam. *Issues In the Subtitling and Dubbing of English-Language Films into Arabic: Problems and Solutions.* Tesis doctoral. Durham: Universidad de Durham, 2010. <http://etheses.dur.ac.uk/326/1/Final_TammamAlkadi_Thesis.pdf?DDD36>

Amar Rodríguez, Víctor Manuel, ed. *El cine marroquí, secuencias para su conocimiento*. Cádiz: Servicio de Publicaciones UCA. 2006.

Amid, Abdallah. " اقتراحاتفيسبيلإعدادأفضللطلبةالترجمة ".Education of Translators of Tomorrow Conferences, The King Fahd School of Translation, 8-10 November 2006. *Atida.*

[ONLINE] Available at: <http://www.atida.org/index.php?option=com_content&view=article&id=180:2013-03-30-08-44-35&catid=32:-2007&Itemid=6>[Accessed 30 April 2020].

Assal, Oussama." الدبلجةظاهرةتلفزيونيةتطالالسينماأخيراً ". *Albayan*. 2011. [ONLINE] Available at: <http://www.albayan.ae/five-senses/arts/2011-04-07-1.1416137>[Accessed 31 March 2020].

Association des Traducteurs Agrées près les Juridictions. [ONLINE] Available at: <http://www.atajtraduction.asso.ma/>[Accessed 23 February 2020].



Bakkali Hassani, Ouassima. 2015. “La traduccion audiovisual en Marruecos: estudio descriptivo y análisis traductológico”. Doctoral Thesis.

Benali, Abdelkader. *Le cinéma colonial au Maghreb.* París: Éditions du Cerf, 1998.

Benshemsi, Ahmed. “Le procès de la darija”. *TelQuel* 287 (2015).[ONLINE] Available at<http://ykzxlck.telquel-online.com/archives/287/edito_287.shtml>[Accessed 20 February 2020].

---.“Wa derrej a khouya!”. *TelQuel* 230 (2015). [ONLINE] Available at<http://m.telquel-online.com/archives/230/edito_230.shtml>[Accessed 10 February 2020].

Bilatérale: L’industrie cinématographique au Maroc, Chambre Allemande de commerce et d‘‘industrie au Maroc, n° 49, deuxième trimestre 2012, abril 2012.

Buccianti, Alexandra. 2010. *Dubbed Turkish soap operas conquering the Arab world: social liberation or cultural alienation?* [ONLINE] Available at: http://www.arabmediasociety.com/?article=735. [Accessed 24 April 2020].

Calvo Shadid, Annette. “Sobre el tabú, el tabú lingüístico y su estado de la cuestión”. *Káñina, Rev. Artes y Letras* XXXV (2011): 121-45.

Centre National de Documentation. 2006. *Politiques de Population et Développement Humain au Maroc: Bilan Des Cinquantes Années Passées*. [ONLINE] Available at: http://www.hcp.ma/Analphabetisme_a413.html. [Accessed 30 April 2020].

Chaves García, María José. 1999. *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.

Centre d’Études et des Recherches Démographiques, (Cered). Haut Commissariat au Plan. Politiques de population et développement humain au Maroc: bilan des cinquante années passées. 25 January 2006.

Chaume Varela, Frederic. *Audiovisual translation: dubbing.* Volumen 17 de Translation practices explained, ISSN 1470-966X. St. Jerome Pub., 2012.



Chaume Varela, Frederic. *Cine y Traducción*. Madrid: Cátedra, 2004.

Chaume Varela, Frederic y Rosa Agost, eds. *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001.

Chaves García, María José. *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 1999.

Choufmedia. " هكذاتتمدبلجةالمسلسلاتالتركيةإلىالدارجةالمغربية " . *YouTube*. YouTube, LLC, 30 de enero de 2015. [ONLINE] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=Q8P-oWoSho0>. [Accessed 10 March 2020].

Crétois, Jules. 2009. *Disparition. Sayeh au Nirvana*. [ONLINE] Available

at: http://5.153.23.13/archives/487/mage_culture3_487.shtml. [Accessed 30 March 2020].

Direction des Etudes, de la Coopération et de la Modérnisation. 2001. *Moraccan's King Decree Regarding Sworn Translators*. [ONLINE] Available at: http://adala.justice.gov.ma/production/legislation/ar/Nouveautes/AR4918_1.01.127_33_6.pdf. [Accessed 2 April 2020].

École Supérieure Roi Fahd de Traduction.[ONLINE] Available at: <http://ecoleroifahd.uae.ma/Portail/index.php>[Accessed 30 March 2020].

Elena, Alberto, ed. *Las mil y una imágenes del cine marroquí*. Madrid: T&B editors, 2007.

Fuentes-Luque, Adrián. 2001. "Ascpectos profesionales y técnicos de la traducción audiovisual, con especial referencia al caso de España". *Trans.* Nº5. 143-152. [ONLINE] Available at: http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_5/t5_143-152_ALuque.pdf[Accessed 20 February 2020].

----1997. "La traducción de los títulos de las películas y series de televisión. 'Y esto… ¿de qué va?' ". *Sendebar* 8/9.

Gambier, Yves. "La traduction audiovisuelle un genre nouveau?" *Les transferts linguistiques dans les média audiovisuels.* Ed. Yves Gambier. Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion, 1996. 7-12. Print.

Haute Autorité Communication Audiovisuelle. . [ONLINE] Available at: <http://www.haca.ma/indexAr.jsp>[Accessed 10 April 2020].

Hernández Bartolomé, Ana and Mendiluce Cabrera, G. 2005. "Tradúcelo como

puedas: el título de las películas y su traducción inglés/español”. In Campos et al. (eds.) *El español, lengua de cultura, lengua de traducción.* Granada and Cuenca: Ediciones Atrio and Universidad de Castilla La Mancha.

Jaïdi, Moulay Driss. *Histoire du cinéma au Maroc: le cinéma colonial.* Rabat: Almajal, 2001.

Le يكشفأبطالالمسلسلالتركيسامحيني“ .360 Le 360”. 5 de abril de 2015. [ONLINE] Available at: <http://www.le360.ma/ar/medias/40821>[Accessed 30 April 2020].

Law 77-03 regarding audiovisual communication (enacted by Dahir n ° 1-04-257 of 25 Kaada 1425. 7 January 2005).

Luján García, Carmen Isabel. 2010. *Traducción de los títulos de las películas en los cines de España: ¿inglés y/o español?*.[ONLINE] Available at: http://www.ual.es/odisea/Odisea11_Lujan.pdf. [Accessed 28 February 2020].

Maluf, Ramez. 2003. *Dubbing into Arabic: A trojan horse at the gates?* [ONLINE] Available at: http://inhouse.lau.edu.lb/bima/papers/Dubbing.pdf. [Accessed 28 March 2020].

Marocmétrie. “Communiqué de presse chiffres clés d´audiences” TV. 17- 23 June 2020.https://www.ciaumed.ma/wp-content/uploads/2020/06/Ciaumed_Communiqu%C3%A9-de-presse-VF_-Semaine-du-17-Au-23-Juin-2020.pdf

Meniari, Imad. Entr. Ouassima Bakkali Hassani. 6 February 2012.

Moscoso García, Francisco. 2002. *Situación lingüística en Marruecos: árabe marroquí bereber, árabe estándar, lenguas europeas*. [ONLINE] Available at: http://revistas.uca.es/index.php/aam/article/view/800. [Accessed 28 March 2016].

Nini, Rachid. “وبفلوسنا من الفوق” nº 1809.7 de septiembre de 2010.[ONLINE] Available at<https://www.maghress.com/wadnon/357>[Accessed 28 June 2020].

Nootens, Johan. 1986. *Watching and Reading Television. Audience behaviour*



and subtitling. Hilversum: NOS Workshop.

Sail, Noureddine. Personal interview. 29 August 2013.

Taleb, Moustafa. “ مسلسلاتبعيدةعنالهويةولغةهجينةوسوقية..الدبلجةإلىالدارجةالمغربية ”. *Atajdid.*12 de octubre de 2009.[ONLINE] Available at:<http://www.maghress.com/attajdid/53507>[Accessed 17 june 2020].

Zkik, Hind. Personal interview. 29 August 2013.



Audiovisual Translation: Perceptions and Challenges

Fatiha GUESSABI, PhD **Bechar University, Algeria**

Abstract:

In our daily lives, people are surrounded by many screens of all kinds in their environment (Television at home, cinemas, computers in work and libraries, mobile phones, and screens in public places), through which they spend a long time watching foreign programs without understanding and enjoying them. Therefore, a grown need appeared for the audiovisual translation in order to enjoy many programs from different foreign languages, to enhance the professional and academic careers, and to obtain more information in rapid time.

In recent years in Europe, AVT has become an increasingly researched subject area in contemporary translation studies, and an interesting field to translation studies scholars. In addition, this kind of translation brings together diverse disciplines such as film studies, translation studies, semiotics, linguistics, applied linguistics, cognitive psychology, technology, and ICT. Indeed, due to the proliferation and distribution of audiovisual materials in our society that AVT gained well-deserved visibility. Thus, many contributions in this field have been increased especially in dubbing and subtitling. However, this field is still late in the Arab world in general, and Algeria in particular. Since this field is still missing in the field of research and teaching in

Algerian universities, the main of this article is to introduce AVT and its main modes to students and readers to encourage them to increase their academic researches on AVT in Algeria. In addition to that, this paper focuses on clarifying the concept of audiovisual translation, explore and try to show the challenges, perceptions, advantages, and disadvantages posed by the main modes of AVT, subtitling and dubbing. The method of this research is a descriptive one because our paper is a collection of knowledge about AVT (its history background, modes, advantages, disadvantages). Finally, we can conclude that audiovisual translation is a very important field of research that should have its rightful place in Translation Studies. Thus, teachers and researchers in Algeria are responsible to draw their attention precisely to the modes of AVT.

Keywords: Audiovisual Translation AVT, challenges, dubbing, perceptions, subtitling.

الملخص:

في حياتنا اليومية ، نحن محاطون بالعديد من الشاشات من جميع الأنواع في بيئتنا (التلفزيون في المنزل ، دور السينما ، أجهزة الكمبيوتر في العمل والمكتبات ، الهواتف المحمولة ، والشاشات في الأماكن العامة) ، والتي من خلالها نقضي وقتًا طويلاً في مشاهدة البرامج الأجنبية دون فهمها والاستمتاع بها. لذلك ظهرت الحاجة المتزايدة للترجمة السمعية البصرية من أجل التمتع بالعديد من البرامج من مختلف اللغات الأجنبية، ولتعزيز المهن



المهنية والأكاديمية، والحصول على مزيد من المعلومات في وقت سريع .وفي السنوات الأخيرة في أوروبا، أصبحت الترجمة السمعية البصرية موضوعًا يتم بحثه بشكل متزايد في دراسات الترجمة المعاصرة، ومجالًا مثيرًا للاهتمام لعلماء دراسات الترجمة. بالإضافة إلى هذا ، يجمع هذا النوع من الترجمة تخصصات متنوعة مثل دراسات الأفلام ، ودراسات الترجمة ، والسيميائية ، واللسانيات ، واللسانيات التطبيقية ، وعلم النفس المعرفي ، والتكنولوجيا ، وتكنولوجيا المعلومات والاتصالات. ونظرًا لانتشار المواد السمعية والبصرية وتوزيعها في مجتمعنا ، اكتسبت الترجمة السمعية البصرية الرؤية التي تستحقها. وهكذا ، ازدادت الاهتمام بهذا المجال خاصة في الدبلجة ، غير أن هذا المجال لا يزال متأخرًا في العالم العربي بشكل عام والجزائر بشكل خاص. و بما أن هذا المجال لا يزال منسيا في مجال البحث والتدريس في الجامعات الجزائرية، فإن الهدف الرئيسي من هذا المقال هو تقديم الترجمة السمعية البصرية وأنماطها الرئيسية للطلاب والقراء لتشجيعهم على زيادة أبحاثهم الأكاديمية حول الترجمة السمعية البصرية في الجزائر. بالإضافة إلى ذلك ، تركز هذه الورقة على توضيح مفهوم الترجمة السمعية البصرية ، واستكشاف ومحاولة إظهار التحديات ، والتصورات ، والمزايا ، والعيوب التي تطرحها الأنماط الرئيسية للترجمة السمعية البصرية والدبلجة. طريقة هذا البحث وصفية لأن ورقتنا البحثية عبارة عن مجموعة من المعارف حول الترجمة السمعية البصرية (خلفيتها التاريخية ، وأنماطها ، ومزاياها ، وعيوبها). وأخيرًا،



يمكننا أن نستنتج أن الترجمة السمعية البصرية هي مجال مهم جدًا للبحث ويجب أن يكون له مكانه الصحيح في دراسات الترجمة. وهكذا، ينبغي على الباحثين والأساتذة المتخصصين في الجزائر الاهتمام بالترجمة السمعية البصرية وأنماطها.

الكلمات المفتاحية:الترجمة السمعية البصرية ، التحديات ، الدبلجة ، المفاهيم ، ترجمة الأفلام.

Introduction:

The 21st century witnessed the advent of the "audiovisual translation" in Translation Studies (Pérez-González, 2019); This is due to technological advances and the gradual shift of cultural and creative industries towards participatory forms of organization, as a result of increasing exposure to audiovisual content because it facilitates the interaction between the producers and consumers. Thus, AVT is increasingly funded to foster the integration of sensory impaired members of the community within mainstream society and help them to access to cultural commodities and venues is concerned. Besides this, it is the heart of various initiatives and projects to optimize revenue generation through new technologization processes driven by corporate players.

Audiovisual translation (AVT) used to be a relatively unknown field of research until very recently, despite the fact that it is a professional practice related to the cinema. Research in this field only



experienced a remarkable boom at the beginning of the 21st century where the digital revolution helped AVT in growing as a professional activity and becoming a dynamic and prominent area of academic research. Besides the audiovisual industry that provided a fertile ground for a burgeoning activity in academic studies with translation. However, we still lack the proper historiography of audiovisual translation and its study today in the Arab world.

In 1987 the first Conference on Dubbing and Subtitling was held in Stockholm under the auspices of the European Broadcasting Union (EBU). "This event had the effect of triggering an unprecedented interest in AVT that materialized in the exponential publication of new books and articles in the field, among which Pommier (1988), Luyken et al. (1991) and Ivarsson (1992) are perhaps the most important ones." (Díaz Cintas, 2009). Diaz Cintas's work dealt with an exhaustive knowledge of the subtitling profession, a detailed history of the technical aspects of subtitling and an early overview of subtitling for the deaf and hard-of-hearing. In 1998, a revised updated second edition was published, incorporating the latest technical developments in digital technology at the time. (Díaz Cintas, 2009). Ultimately, it is noticed that the proper beginning of a real flurry of activity is traced to the 1990s – AVT's golden age.

The term 'audiovisual translation' is abbreviated to AVT. AVT includes the semiotic dimension and appears extensively and frequently in academic circles today. However, AVT is also known as



"film translation’, ‘cinema translation’, ‘screen translation’, which strives to encompass all products distributed on screen in a television, movie or computer screen. AVT opened new doors to the translation of computer games, web pages, and CD-ROMs. Another term is given to AVT which is ‘multimedia translation’. this term refers to those products where the message is broadcast through multiple media and channels and has a strong link with the localization of software and the translation of programs on the Internet as the recent ‘multidimensional translation’ does.

In its inception, AVT used different translation practices from audiovisual media like cinema, television, and VHS which involves sound and images and a transfer from a source to a target language. Nevertheless, its most popular modes, well-known by audiences, are dubbing and subtitling. Besides, others such as: voice-over, partial-dubbing, narration, interpreting, live translation, subtitling of opera and the theatre. In addition, subtitling for the deaf, the hard-of-hearing (SDH), audio description for the blind and the partially sighted (AD) have also been included within AVT. Scholars and practitioners in the field of AVT have embraced SDH and AD as an integral part of AVT although These new practices have brought in further terminological disarray, especially because of the fact that none of them, at the beginning at least, implied the transfer from a source to a target language, one of the traditionally defining features of any translation activity (Remael, 2014).



Scholars' approaches have now moved to discuss whether subtitling or dubbing is better than the other modes in translation studies and they emphasize the importance of understanding these modes as different translational practices deserving of in-depth critical attention. Although both modes have pros and cons and they have their place in the booming audiovisual industry, they were accepted by different genres of audiences who are calling for different translational approaches. Finally, for a successful audiovisual translation, the product should be understood and its expected function should be combined with the desire to learn and willingness to adapt.

1. Audiovisual Translation Modes :

Audiovisual productions bring obstacles even for the viewers who know the foreign language very well. As a result, the translation of audiovisual programs is very necessary in this case, because the majority of viewers may hamper comprehension of a given scene due to fast-paced dialogue exchanges among characters, the use of unknown dialectal and sociolectal variations, instances of overlapping speech and interfering diegetic noises and music while attempting to recreatea real live situation on screen (Díaz Cintas, 2009). Indeed according to (Díaz Cintas, 2009), the main kinds of audiovisual translation are subtitle and dubbing:

"In the main, there are two overarching, basic approaches to dealing with the transfer into another language of the spoken dialogue of the original programme. Either oral output remains oral output, as



in the original production, or it is transformed into written output. If the first option is favoured, the original soundtrack is replaced by a new one in the target language, a process which is generally known as 'revoicing'. The replacement may be total, whereby the target viewer can no longer hear the original exchanges, as in dubbing (also known as lip sync), or partial, that is, when the original spoken dialogue is still (faintly) audible in the background, as in the case of voiceover".

According to authors like Luyken et al. (1991), Gambier (1996) and Díaz Cintas (1999) there are ten different types of multilingual transfer in the field of audiovisual communication, but the three modes most common translation of AVT are:dubbing, subtitling, andvoiceover.

1.1 Dubbing:

(Díaz Cintas, 2009)said this type "involves replacing the original soundtrack containing the actors' dialogue with a target language recording that reproduces the original message, ensuring that the target language sounds and the actors' lip movements are synchronized, in such a way that target viewers are led to believe that the actors on screen are actually speaking their language". In addition, Baker said that the famous and the common forms of AVT are dubbing and subtitle, she defined it as " the replacement of the original speech by a voice track which attempts to follow as closely as possible the timing, phrasing, and lip movements of the original dialogue" (Baker, 1998). Dubbing is oral, always pre-recorded and it is a method that makes use of the acoustic channel in screen



translation. Oral language transfer in AVT has two main headings: dubbing and revoicing.

For many years all over the world, dubbing has been practised and studied for many years all over the world, as documented by Chaume (Chaume, 2012). It is a process whereby the original dialogue replaced with a re-recorded version in the target language. From a semiotic perspective, dubbing is an example of 'isosemiotic' translation, where information is conveyed via the same semiotic channels in the source and target texts (H.Gottlieb, 2005). Indeed, it is when 'written language on screen in silent movies' in the form of intertitles was introduced 'to accompany the iconic representation of images' that translation became 'essential to the full understanding of filmic narration' (*ibid*.: 10).

In addition, synchronization 'is one of the key factors' in dubbing as emphasized by Chaume (2012: 66); " it is understood as the process of 'matching the target language translation and the articulatory and mouth movements of the screen actors and actresses, and ensuring that the utterances and pauses in the translation match those of the source text" (2012: 68). According to Chaume, there are three types of synchronization of sound in dubbing: "lip or phonetic synchrony, kinesic synchrony and isochrony. The first one, lip or phonetic synchrony, consists of 'adapting the translation to the articulatory movements of the on-screen characters, especially in close-ups and extreme close-ups' as well as detailed mouth shots" (Chaume 2012: 68). The second, *kinesic synchrony*, is 'the synchronization of the

translation with the actors' body movements' (ibid.: 69), while the third, '*isochrony*', corresponds to the 'synchronization of the duration of the translation with the screen characters' utterances' (Chaume 2012). Indeed, lip-synchronization means matching labio-dental and bilabial consonants or open vowels in close-ups. Chaume notes in terms of close-ups that 'phonetic equivalence overrides semantic or even pragmatic equivalence: it is much more important to find a word with a bilabial consonant than to find a synonym or a similar word in the TL' (2012: 74). Chaume also explains that these choices should be made without affecting characterization or plot (ibid.:75).

The kinesic synchrony is a kinesic sign or a body language that is performed when the character is speaking. If the translation needs to be shortened then certain words may be substituted or omitted, which could have an impact on performance and characterization. Ideally, changes in semantic meaning should not affect 'the overall meaning of the film, or the character's personality'. Finally, when trying to achieve isochrony, certain vocabulary choices could end up having an impact on characterization especially if they carry negative connotations (Chaume 2012: 72).Another type of synchronization worth mentioning is 'character synchrony' (Whitman-Linsen 1992).In this sense, Chaume comments that, 'in general, a child actor cannot be dubbed by an older male voice; a woman's voice must sound feminine; and the "baddie" must sound grave and sinister' (2012: 69–70).Chaume added that character synchrony falls more under the remit

of dramatization than synchronization and is ‘the exclusive concern of the dubbing actors and the dubbing director’ (ibid.: 70).

1.1.1 Dubbing: Agents and Process :

Dubbing involves the work of many agents: translators, dialogue writers, dubbing directors, actors and sound engineers. Chaume emphasizes that ‘voice selection is a crucial task and for many professionals, the success of a dubbing largely depends on the right choice of voice talent’ (ibid.: 36) as result dubbing directors are responsible for choosing the professional actors or voice talents who lend their voices to original actors. Directors should guide voice talents throughout the dubbing process by giving them acting directions and telling them what happens in the film because they do not access before to the whole film they just begin the loops they are involved in. Thus, the voice talents and sound engineers are supervised by the dubbing directors. The voice talents record their dialogue in a dubbing booth. The film dialogue is shot with talents in separate booths, with ‘no turn-taking and no answers to their questions, or no questions to their answers’ (ibid.: 36). The sound engineers who are responsible for synchronizing the new dubbed tracks with the international track and the original images, They ‘reassemble’ and ‘edit’ the tracks, which have been dubbed separately when the recording is finished (ibid.). Indeed, directors have the power to modify the initial translator’s and dialogue writer’s words as they see fit; for instance, they can retranslate on the spot if ‘a particular word or sentence does not convey the appropriate (semantic



or pragmatic) meaning for a particular occasion' (ibid.: 36). Dubbing actors can also change dialogue if they feel that they do not fit their acting and the engineers have their say in changing the translation too. Therefore, dubbing has many participants and, throughout this mediated process, the voice actors are guided and there are various agents who have the right to change the translated dialogue.

The acceptable criteria in dubbing translation are lip-sync, the credible and realistic lines of dialogue, the coherence between images and words, the loyal translation, the clear sound quality and the acting (ibid: 15–20). According to Chaume, audience satisfaction and understanding depend on how well these six criteria are navigated: 'the absence of these conventions, because they are predictable and conventionalized, jeopardizes the accurate transmission of the message, in terms of both information and aesthetics' (ibid.: 20).The 'sound quality ' in dubbing translation is very important as Chaume commented, 'the volume of the voices is also higher than in normal speech, to facilitate greater comprehension, i.e. there is always a fairly high volume and clear voices with tight articulation' (ibid.: 18). Moreover, 'certain sound effects such as reverberation are used in cases in which the characters have their backs to the camera or are at a distance, to create the effect of a slight echo' (ibid.)He added that viewers have been 'conditioned to accept that s/he is watching a film and that in general, s/he will be listening to voices in stereo and with a clarity alien to real-life situations' (ibid.: 19).Indeed, Chaume said that the dubbed dialogue is a 'combination of linguistic features used both



in spoken and written texts' (Chaume 2012: 81). According to him, dubbed dialogue writing must respect the following three requirements: 'creating the effect of natural, credible and true-to-life dialogue', 'complying with lip-sync' and 'promoting a balance which avoids overacting and underacting when dubbing actors perform the dialogues i.e. avoiding cacophonies' (2012: 88).However, these three criteria are not always met since it was 'consolidated at a time when imitating real spoken language was completely unacceptable' (2012: 91). It is a situation which is called by Chaume as the burden of dubbing. Nevertheless, as Caillé points out, the ideal is that dubbing realistically conveys the 'content' of the human voice that is to be taken seriously by audiences (Bosseaux, 2015) (Caillé, 1960). In addition to that, According to Chaume, in dubbing translation, the emphasis should be on the rhythm, sensitivity, anger, and tenderness conveyed by the original, not on the lip-synchronization as the only important and really aspect in the case of close-ups or big close-ups. Therefore, a dubbed version should keep the taste of the original voice because the judicious choice of the voices of actors and the judicious translation of the dubbed text can lead to successful entertainments. Moreover, Caillé emphasized on voice too in order to have a truly refreshing in performance. Ultimately, it is highlighted that in dubbing, the choice of voices is one of the crucial factors in terms of audience appreciation besides both important of translating linguistic elements and lip synchronization. In the next title, the second well-known type of AVT will be discussed.

1.2 Subtitling:

Baker defined it: "it is visual, involving the superimposition of written text onto the screen" (Baker, 1998). In addition, subtitling "involves presenting a written text, usually along the bottom of the screen, which gives an account of the original dialogue exchanges of the speakers as well as other linguistic elements which form part of the visual image (inserts, letters, graffiti, banners and the like) or of the soundtrack (songs, voice off)" (Díaz Cintas, 2009). And it may be defined "as a translation practice that consists of presenting a written text, generally on the lower part of the screen, that endeavours to recount the original dialogue of the speakers, as well as the discursive elements that appear in the image (letters, inserts, graffiti, inscriptions, placards, and the like), and the information that is contained on the soundtrack (songs,voice off)" as Remael and DíazCintas said (Remael, 2014).However, Neves distinguished between subtitling and adaptation, she (2005:151-154) defines it " to refer to a subtitling solution that implies the translation of messages from different verbal and non-verbal acoustic codes into verbal and/or non-verbal visual codes; and the adaptation of such visual codes to the needs of people with hearing impairment so as to guarantee readability and thus greater accessibility" (Neves, 2005)

Subtitling programs have three main components: the spoken word, the image, and the subtitles. These subtitles must appear in synchrony with the image and dialogue and remain displayed on

screen long enough for the viewers to be able to read them (Remael, 2014). Audiovisual programs use image and sound in subtitling, dubbing and voice-over too. Audiovisual programs use image and sound in subtitling, dubbing and voice-over too. These programs are constrained by the respect of synchrony parameters of image and sound. Thus, subtitles should not contradict what the characters are doing on screen, and the translated message should deliver in time to coincide with that of the original speech. In this sense, Remael and DiazCintas explained that " subtitles entail a change of mode from oral to written and resort frequently to the omission of lexical items from the original. As far as space is concerned, the dimensions of the actual screen are finite and the target text will have to accommodate to the width of the screen" (Remael, 2014).

Today, subtitling faces in practice and in theory many opportunities and constraints, particularly interlingual film subtitling. Subtitling is a young academic discipline in research terms. Since the mid-1990s, it has steadily firmed up its foundations and developed its credentials as a discipline, a research and as an area of professional specialization within the audiovisual translation (AVT) (Pérez-González, 2019). Many fansubbers are interested in subtitling nowadays, but they need linguistic and cultural standardization of industry products. Subtitling gained a public license to eliminate the constraints in practices and give opportunities to review their ideological implications. Therefore, " transformational practices are an



incentive for subtitling to re-evaluate its specificities as an expressive medium" (Pérez-González, 2019).

There are strategies and typologies of subtitling issues dealing with medial constraints (spaces / time / textual fragmentation), and the aspects of linguistic and cultural mis-mappings across languages. By the same token, "Two main strategies are generally identified in the field to deal with medial constraints: text reduction—with omission, condensation and/or reformulation, at the word or phrase level—and syntactic adaptations to minimize the pressure of coping with text displayed sequentially in stand-alone segments; simple lexis is also preferred, likewise to ease the cognitive load. Linguistic and cultural encoding encompass a range of other features or aspects" (Díaz Cintas, 2009). Strategies of subtitling contain literal translations, recreations, and omissions (Agost Canós 2004, Gottlieb 2009, Katan 1999/2004, Ramière 2010, Tomaszkiewicz 2001, Wyler 2003 among others). Subtitling cannot fully emulate source dialogues, and let a natural speech occurs. However, language choices and strategies give subtitles conspicuous formal with linguistic, pragmatic and sociocultural distinctiveness.

1.2.1 Classification of Subtitles:

Many different types of subtitles are found, they are classified according to the following criteria: linguistic, time available for preparation, technical, methods of projection, and distribution format (Remael, 2014).



- **Linguistic Parameters :**

It focuses on the linguistic dimension it has the following types: the first one, intralingual subtitles, involves a shift from oral to written but stays always within the same language, this type for the deaf and the hard-of-hearing (SDH), for language learning purposes as a didactic tool for the teaching and learning of foreign languages, for Karaoke effect this means is generally used with songs or movie musicals so that the public can sing along at the same time as the characters on screen, for dialects of the same language which means is the use of subtitles in movies and programs for the dialogues of people whose accents are difficult to understand for audiences who share the same language, and the last category used written texts on screen to transmit information to the public without sound so as not to disturb them. It can be seen on monitors in underground stations and other public areas for notices and announcements. The second one implies the translation from a source to a target language; it is known as interlingualsubtitles and is called by Gottlieb 'diagonal subtitling' (Gottlieb, 1994) since it involves a shift from oral to written language. It is addressed for hearers, for the deaf and the hard-of-hearing (SDH). The third one is bilingual subtitles, which are produced in geographical areas where two languages are spoken and co-exist at the same country; for example, in Belgium subtitles in the cinema are in French and Flemish, whereas in Jordan and Israel, Hebrew and Arabic appear simultaneously on the screen. It can be



seen also on the screen of the international film festivals in order to attract a wider audience (Remael, 2014).

- **Time available for preparation:**

There are two types: pre-prepared subtitles (offline subtitling) and live or real-time subtitles (online subtitling).In the fact, the first one "is done after the program has been shot and some time ahead of its broadcasting or release, giving translators ample time to carry out their work; whereas the online type is performed live, i.e. at the same time as the original program is taking place or being broadcast" (Remael, 2014). Pre-prepared subtitles subdivided into "Subtitling in complete sentences and the reduced variety" . The first is the most commonly used and normally consume when watching a program with subtitles. The second one is used when translating television programs such as the news, interviews or documentaries in which only the gist of what is being said is deemed to be relevant for the audience and translated (Remael, 2014).

Live or real-time subtitling is a new type as simultaneous or online. It has two types Human-made and machine-translated. It is only used when there is no enough time to prepare the subtitles in advance especially in the case of live interviews, political statements, sports programs or news bulletins. "This type is usually done by a team of professionals involving a professional interpreter, who translates the message in a condensed way and in front of a microphone connected to the headphones of a velotypist or stenographer. This is a professional who types in shorthand rather than

letters on a special keyboard and can achieve the speed and accuracy required for live subtitling" (Remael, 2014).

In Describing this way, Den Boer (2001:168) writes: "subtitling involves the very close and concentrated cooperation of two subtitlers-interpreters, one velotypist and, in complicated cases, an editor" (Boer, 2001). According toJorge Díaz Cintas & Aline Remael, " Synchrony between source and target texts is the biggest problem here. As subtitles can only be written after the original dialogue has been uttered, this inevitably leads to a delay and lack of synchrony between the dialogues and the subtitles, which can be confusing for the viewer" (Remael, 2014).

- **Technical Parameters:**

Two types of subtitles can be identified: open subtitles and closed subtitles. In the first case, the subtitles are projected onto the image and cannot be removed or turned off. Therefore, the viewer is not allowed to change and has no choice, he or she must accept subtitles as it is presented on the screen because the program and the subtitles cannot be disassociated from each other. In the second case, the translation can be added to the program at the viewer's will because the subtitles are hidden and can only be seen with an appropriate decoder or when the viewer activates them on DVD.

- **Methods of projecting subtitles :**

From this perspective, subtitles are classified according to the history of subtitling into Mechanical and thermal subtitling, Photochemical subtitling, Optical subtitling, Laser subtitling, and



Electronic subtitling. Nevertheless, Jorge Díaz Cintas & Aline Remael described Laser subtitling as the current and most common method in cinema, they explained that cinema subtitling: “Introduced in the 1980s, it rapidly proved itself to be much more effective than the previous methods it began to replace. A laser ray of great precision burns the emulsion of the positive copy while printing the subtitle which, thanks to the time code, is exactly synchronized with the actors’ speech. From this point the subtitles form an integral part of the film copy, and every time it is projected they will appear on the lower part of the screen. Since they are burned in they are always white, like the screen onto which they are projected. This method permits excellent definition of letters, with enhanced contours that facilitate the legibility of the text. Being actually printed on the copy eliminates any possibility of the subtitles moving or shaking during the projection of the film. To laser subtitle a full-length feature film takes about ten times the film’s projection time” (Remael, 2014). Instead of the laser subtitling in the cinema, Electronic subtitling frequently used because it allows subtitles to be superimposed on the screen instead of being engraved on the image , and the subtitles are produced by a character generator and beamed by a projector onto the screen.

- **Distribution format :**

In the last category, subtitles can be made for Cinema, Television, Video VHS, DVD, and the Internet.

1.3 Voiceover :



Sometimes it is used as a generic term which refers to all methods of oral language transfer including lip-sync dubbing as Baker said (Baker, 1998). She added, "it may take the form of a voice-over, narration or free commentary, none of which attempts to adhere to the constraints of lip synchronization" (Baker, 1998). This method may be pre-recorded or transmitted live. Moreover, as DíazCintas pointed out,

"*Voiceover involves reducing the volume of the original soundtrack to a minimal auditory level, in order to ensure that the translation, which is orally overlapped on to the original soundtrack, can be heard by the target audience. It is common practice to allow viewers to hear a few seconds of the original foreign speech before reducing the volume and superimposing the translation. The recording of the translation finishes a couple of seconds before the end of the original speech, allowing the audience to listen to the voice of the person on the screen at a normal volume once again"* (Díaz Cintas, 2009).

2. *Challenges and Perceptions of AVT:*

According to Romero Fresco (2006) , 'looking back at what has been written so far, it seems that the most fruitful studies on AVT include or assume to some extent two basic notions: the independence of AVT as an autonomous discipline and its dependence on other related disciplines' (Romero Fresco, 2006). Therefore, AVT is an autonomous field within Translation Studies, not a subarea within literary translation. Moreover, Chaume Varela (2004: 118–22) said there are recurrent misconceptions discussing that AVT is a 'genre' whereas, in fact, it is a 'text type' that subsumes many and different



genres as it is proposed before by Reiss (1977: 111) that the superstructure known as the 'audio-medial text type'. AVT is not to liken the 'film translation' because films are only a small fraction from audiovisual programs including translation of corporate videos, documentaries, TV series, reality shows or video games. Likewise, dubbing, subtitling or voiceover are not merely variants of literary, drama or poetry translation, but they are modes belonging to the type of audiovisual one. Indeed, skewed perceptions of AVT have led that the only cultural artifacts worthy of analysis and research are fiction films. However, there are many genres and programs that are also subtitled, dubbed or voice over on television, internet, DVDs; these can be too the object of scholarly analyses, for example, there are sitcoms, cartoons, documentaries, corporate videos, commercials, educational and edutainment productions, video games, cookery and property programs, interviews and fly-on-the-wall docudrama, etc. (Díaz Cintas, 2009). In this sense, the development of technology has played a crucial role in AVT. Hence, audiovisual translation, as a flexible and heterogeneous phenomenon, needs adapted research methods.

Moreover, several theoretical and methodological approaches in AVT have been developed by researchers. As a result, new specific research frameworks of AVT have appeared for the study of dubbing and subtitling; Chaume Varela(2004) and Díaz Cintas (2003) are two important names to refer to, in the field. In addition, AVT has become



the main topic of books, postgraduate courses and international conferences.

Recently, AVT has become a means of transferring information, assumptions, the values of a society and different cultures through films and other audiovisual productions. It is now the primary means through which commonplaces, stereotypes and manipulated views about social categories like women, blacks, Arabs, homosexuals, religious minorities are conveyed through its own modes − dubbing, voiceover and subtitling − in order that audiences can easily access these views despite the unfamiliar original language of production and this can widen both original culture and original production. In brief, as is in other translation fields,

" *translators must pay intricate attention to language in the first instance, however, in order to ensure a successful triangular marriage between words, acoustic and kinetic information, they must undertake a very precise examination of the audiovisual situation, of the relationships established between images, character interaction and individual verbal strategies. In short, they must be fully aware of the semiotic complexity of the audiovisual production."* (Díaz Cintas, 2009).

AVT has a close relationship with technology and recent technical developments that led to a great impact on the working practices of subtitling and dubbing translations. As a result, these days the production of subtitles becomes relatively easy and popular in practices like fansubbing (www.fansubs.net, www.fansubs.org), "



whose main philosophy is the free distribution over the internet of audiovisual programs with subtitles done by fans"(ibid) . This practice can lead the future of audiovisual translation modes to many challenges and threatens. Therefore, in the near future, the consumers of audiovisual media will be increasing, and these new developments will attract many candidates to further their scholarly research in this field.

To conclude, AVT opens a potential perspective of pedagogical and didactic researches. In fact, in Algeria the profession is learned in situ away from educational establishments, so very little research has been done on how to train audiovisual translators in all the different translation modes that are normally used.

2.1. Disadvantages and Advantages of AVT:

Lip-sync dubbing is more costly than any other kind of AVT. The disadvantage of dubbing is the cost and the time, the loss of authenticity where the translators replace the original voices and the major problem is the necessity of maintaining lip synchronization. According to Herbst(1995:257-8), dubbing deprives the audience of the opportunity to listen to the original language. Despite its disadvantages, dubbing has a positive side. Indeed, dubbing is better than subtitling in that it entails less textual reduction, it is an oral translation to an oral text so the audience cannot be divided between the words and sounds as in the subtitling, and it does not exclude children and the illiterate from the enjoyment of foreign production.



Ultimately, the choice between subtitling or dubbing depends on the audience's habits. Some programs in TV prefer subtitling (news broadcasts, current affairs, educational broadcasts, music, opera, religious and entertainment programs), dubbing is always used in order to translate for children and elderly spectators (cartoons, science and art programs, sport, and drama).

Conclusion:

Audiovisual translation is an important area of research that should have its rightful place in Translation Studies. Thus, teachers and researchers in Algeria are responsible to draw their attention precisely to the modes of AVT.

In the Arab world, especially in Algeria, there has so far been little research in AVT; as a result, many scholars, among which Frederic Chaume Varela, calls that the audiovisual translation should take its place in today's syllabus because it is one of the translation activities that most rapidly growing in our daily lives, and because of its potential as exercise in the teaching of translation. Audiovisual Translation develops creativity. Moreover, "audiovisual translation is a modality of translation that constitutes a specific area of research. It should be upheld insofar as it shares attributes with other modalities of translation and seen as peculiar insofar as it has attributes that set it apart from the rest", as he said (Chaume Varela, 2006).

Thus, to conclude this article, in order to understand AVT we should understand its main modes, which are dubbing and subtitling. These two kinds are useful but unknown for the Algerian students.



The lack of research, conferences and practice in our universities led me to write this article. Finally we propose that the Algerian researchers must concentrate on the strategies of synthesis of information for both subtitles and for dubbing.

References:

1.Baker, M. (1998). *Routledge Encyclopedia of translation studies*. London: Routledge.

2.Boer, C. D. (2001). *"Live interlingual subtitling", in Yves Gambier and HenrikGottlieb (eds.) (Multi)Media Translation: Concepts, Practices, and Research.* Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 167-172.

3.Bosseaux, C. (2015). *Dubbing, Film andPerformance.* Switzerland: Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern .

4.Caillé, P.-F. (. (1960). 'Cinéma et traduction: le traducteur devant l'écran'. *Babel 6(3):* , 103–9.

5.Chaume Varela, F. (2006). Models of Research in Audiovisual Translation. *(FIT) Revue Babel* , 48:1 1–13.

6.Chaume, F. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing.* Manchester: St Jerome Publishing.

7.Cintas, J. D. (2009). *New Trends in Audiovisual Translation.* UK: MULTILINGUAL MATTERS.Library of Congress Cataloging in Publication Data.



8.Gottlieb, H. (1994). *"Subtitling: diagonal translation". Perspectives: Studiesin Translatology* . Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins2(1): 101-121.

9.H.Gottlieb. (2005). 'Multidimensional Translation: Semantics Turned Semiotics', in H. Gerzymisch-Arbogast and S. Nauert (eds) MuTra 2005 Conference Proceedings: Challenges of MultiMultidimensional. *MuTra 2005 Conference Proceedings* , http://www.euroconferences.info/proceedings/2005.

10.House, J. (1981). *A Model of Translation Quality Assessement*. Tubingen: Gunter Narr.

Neves, J. (. (2005). *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and theHard-of-Hearing. PhD Thesis.* London: Roehampton University.: Roehampton University.

11.Pérez-González, L. (2019). *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. New York-UK: Routledge.

12.Remael, Aline (2014). *Audiovisual Translation: Subtitling*. London: Routledge.

13.Romero Fresco, P. (2006, November. 3–4). Dubbing dialogues . . . naturally. The translation of transition markers in dubbing. *AFLS Symposium Cross-CulturalPragmatics at a Crossroads: Speech Frames and Cultural Perceptions* , p. university of East Anglia.



La traduction participative dans les plateformes audiovisuelles : concept et exigences

Nour El Houda TEGUIA, Doctorante **Université Alger 2, Algérie**

الملخص :

يعنى هذا المقال بمفهوم الترجمة التعاونية في المنصات السمعية البصرية وما تتطلبه من شروط. قد يدهشالبعض منكلمة "شروط"، لأنه عادة ما تُنسب الترجمة التعاونية إلى ترجمة هاويةتفتقد للدقة، يمارسها غير المهنيين.بيد أن هذا النوع من الترجمة التي تطبقها بعض المنصات السمعية البصرية تفرض على المشاركين احترام بعض القواعد الصارمة، فهل هذاكافلضمان ترجمة ذات نوعية؟ للإجابة عن هذه الإشكالية،سنقوم بدراسة تحليليةلمشروع الترجمة التعاونية للمنصة السمعية البصريةTED،من خلال التطرق إلى مفهومه، متطلباته ونوعية السترجةالتي يقوم بها المترجمون المتطوعون ودوافعهم للترجمة بصفة تطوعية.

الكلمات المفتاحية: ترجمة تعاونية-المنصات السمعية البصرية-مترجمون متطوعون-نوعية الترجمة

Résumé :

Cet article s’interroge sur le concept de traduction participative dans les plateformes audiovisuelles, et ce qu’il requiert comme exigences. Le mot "exigences" ici peut étonner certains, car la traduction participative en ligne est souvent associée à une traduction amateur



dépourvue de qualité,vu qu'elle est effectuée par des non-professionnels.Néanmoins, cette forme de traduction appliquée par certaines plateformes audiovisuelles implique l'observation par les participants de règles stricts.Mais est-ce suffisant pour garantir la qualité des traductions ?Pour répondre à cette problématique, nous analyserons le projet de traduction participative de la plateforme TED, son concept, ses exigences et la qualité des sous-titres effectués par ses traducteurs bénévoles ainsi que leurs motivations pour traduire bénévolement.

Mots clés : traduction participative- plateforme audiovisuelle- traducteurs bénévoles- qualité de traduction

1. Introduction :

Depuis l'émergence du Web 2.0[1] la communication digitale a connu un tournant sans précédent, offrant la possibilité à l'internaute, non seulement, d'interagir avec les autres utilisateurs web, mais également, d'intervenir dans le processus de diffusion d'informationset de création de contenus digitauxsous différents formats : vidéos, extraits audio, images et textes. Ceci est possible, à travers, diverses plateformes, réseaux sociaux, blogs, pages et sites web où la création de contenu se fait de manière collaborativeet oùil est possible pourles internautes d'accomplir collectivement des tâches afin de réaliser un projet ou atteindre un but commun.L'exemple le plus connu étant : *Wikipédia.* L'internaute est, de la sorte, passé de spectateur/consommateur à acteur/producteur (Fernandez, 2013).



Lorsque nous parlons de communication, nous parlons également de traduction, cette dernière, occupe une place importante dans le web 2.0.Elle est, en effet, indispensable pour les internautes et les grandes entreprisesafin de pouvoir diffuser les informations et leurs contenus partout dans le monde.Pour ce faire, soit,ils traduisent eux même leurs contenus, soit,ils font appel à d'autres internautes pour les traduire.Ces derniers se portent généralement volontaires pour le faire, tel est le cas, par exemplede *Facebook*, qui a fait appel à la participation de ses utilisateurs pour traduire son interface, désormais, il est disponible selon les statistiques du site en 111langues (URL1).

On appelle ce type de traduction : la traduction participative, un conceptemployé dans différentes plateformes, notamment dans les plateformes audiovisuelles[2].

Dans le présent article, nous nous intéressons,particulièrement,à cetteforme de traduction dans le domaine audiovisuel,en nous basant surle projet *Ted Open Translation* initié par la plateforme TED qui est un projet de traduction participative de conférences nommées *TED Conferences*[3].

Dans une première partie, nous aborderons quelques concepts clés, à savoir : la traduction participative, le crowdsourcing, traduction bénévole, fansubbing et sous-titrage participatif.

Dans une deuxième partie, nous présenterons la plateforme TED et son projet de traduction participative, ensuite, nous analyserons un échantillon de sous-titres français et arabed'une conférence TED donnée initialement en anglais.Enfin, nous présenterons les



résultatsd’une enquête menée auprès des traducteurs de ladite conférence. Par conséquent,nous tenterons de répondre, à travers, notre étude aux questions suivantes : Qu’est-ce que la traduction participative dans le domaine audiovisuel ? Quelles sont ses exigences? Qu’en est-il de la qualité des sous-titreseffectués dans le cadre d’un projet de traduction TED ?

2. La traduction participative : quelques définitions :

La traduction participative est, comme son nom l’indique, une traduction faite par la participation de plusieurs personnes. Ces personnes peuvent être des traducteurs professionnels, des personnes bilingues ou plurilingues qui traduisent un contenu suscitant leurs intérêts. Ce contenu qu’on appelle « contenu web » ou « contenu digital » peut se présenter sous formes de textes, d’images accompagnées de textes, de vidéos ou des enregistrements audio (podcast), le tout via des « plateformes web »[4].

Connue en anglais sous le terme « crowdsourcing translation » la traduction participative tire ses origines du concept du « Crowdsourcing »,en français, «production participative ». Une définition du concept nous est donnée par Jeff HOWE et Mark ROBINSONdans lemagazine *Wired* :

> Simply defined, crowdsourcing represents the act of a company or institution taking a function once performed by employees and outsourcing it to an undefined (and generally large) network of people in the form of an open call. This can

> take the form of peer-production (when the job is performed collaboratively), but is also often undertaken by sole individuals. The crucial prerequisite is the use of the open call format and the large network of potential laborers. (Howe dans Brabham,2008 :76).

Le crowdsourcing, comme le souligne Howe, a d'abord été appliqué en entreprise, pour ainsi dire, dans le monde de l'entreprenariat.Il s'agit, en fait, de faire appel à un grand nombre de personnes dotées de compétences et de savoir-faire particuliers pour accomplir un projet en sous-traitance.L'idée étant que l'entreprise peut aboutir à des résultats plus créatifs en rassemblant des personnes sur une même tâche qu'en attribuant la tâche à une seule personne, adoptant, de la sorte, le principe de l'adage : « deux avis valent mieux qu'un ».

Alberto FERNÁNDEZ COSTALES (2013:6)nous offre une définition plus étymologique du crowdsourcing :

> The term 'crowdsourcing' (a word compound created from "crowd" and "outsourcing")implies the massive outsourcing of tasks to volunteers and is intended to reduce the gap between professionals and amateurs.

Le crowdsourcing est issu de la combinaison des deux termes « crowd » « foule » ou « groupe » en français et « outsourcing » qui veut dire : « sous-traitance » ou « externalisation », il implique donc, la sous-traitance d'une tâche ou plus par une entité à des personnes bénévoles.



Fernandezmet en exerguedans sa définition l'objectif du crowdsourcing, à savoirréduire le fossé entre professionnels et amateurs, les mettant, de la sorte, sur le même piédestal dans l'apport de solutions créatives à un problème donné. Ce dernier point est très controversé par les chercheurs, Luckasz BOGUCKI (2009), par exemple, souligne le fait que le crowdsourcing privilégie une réduction des coûts au détriment de la qualité et du professionnalisme.Jorge DIAZ-CINTAS(2006) discute, quant à lui,de l'aspect éthique de ce genre de pratiques, notamment en traduction audiovisuelle, les fans de séries-télés et de mangas japonais les traduisent gratuitement, certaines entreprises de production utilisent leurs sous-titres à des fins commerciales sans pour autant payer ces sous-titreurs.

D'autres, plus optimistes,croyant notamment au pouvoir de *« l'intelligence collective »* (Lévy, 1994)ou du «*Wisdom of Crowds*»(Surowiecki,2008)voient le crowdsourcing comme étant une façon de créer une communauté en ligne, réunissant multiples personnes à travers le monde où l'on s'entraide et où l'on travaille ensemble pour atteindre un but commun ou servir une certaine cause.

A cet égard, Daren BRABHAM (2008) fait remarquer que l'on ne peut pas considérer le crowdsourcing seulement comme moyen de servir des fins capitalistes, c'est selon lui, un modèle qui sert, avant tout, à regrouper des talents et des compétences tant requises pour solutionner un problème en peu de temps.



Crowdsourcing is not just another buzzword, not another meme.

> It is not just repackaging of open source philosophy for capitalist ends either. It is a model capable of aggregating talent, leveraging ingenuity while reducing the costs and time formerly needed to solve problems.(Brahbham, 2008:87)

Dans le domaine de la traduction, le concept du crowdsourcing est appliqué -comme pour les autres domaines- depuis l'avènement du web 2.0, donnant naissance à plusieurs formes de traductions plus communément appelée : «traduction participative».

Yves GAMBIER (2013: 226-227) présente une définition du concept et son application comme suit :

> La traduction participative, ou collective «crowdsourcing », employée par exemple pour localiser des logiciels ou des sites web, ou pour traduire des articles, des exposés, des textes littéraires, des interviews. Dans cet effort collectif non rétribué les participants volontaires et anonymes (ou pas) recourent à leurs compétences linguistiques et à leur temps libre pour traduire une phrase, un paragraphe, une page… qui peuvent être retraduits, révisés par un autre, jusqu'à la finalisation de l'ensemble.

Nous pouvons, à travers la définition de Gambier, dégager trois caractéristiques principales de la traduction participative :

- Elle est faite par des volontaires/bénévoles et/ou personnes anonymes.



- Elle est non rémunérée.
- une fois accomplie elle est revue et révisée par un tiers.

Par conséquent, la traduction participative implique toute une chaine de travail, un groupe de personnes qui œuvre ensemble pour permettre l'accès à l'information en diverses langues à l'échelle mondiale.

3. Traductions participative : terminologies et formes :

La terminologie qui fait référence à la traduction participative est abondante en anglais et sujet à controverse.

Parmi les dénominations qui lui sont attribuées,nous trouvons les termes suivants :*community translation*(Kelly et al., 2011), *collaborative translation* (O'brien, 2011), *volunteer translation*(Pym, 2011), *fan-subbing*(DIAZ-CINTAS,2006),*user-generated translation*(O'Hagan,2009),*CT*[3](Depalma, Kelly, 2008), *crowdsourcing translation* (O'Hagan et Perrino, 2009).

Contrairement à la terminologie française où l'on trouve deux termes seulement en circulation à savoir : traduction participative et traduction collective (Gambier, 2013).

En arabe, le terme utilisé est « الترجمة التعاونية »(Alsulaiman, Al-Laithy, 2011).

Il est intéressant de constater que ces différentes dénominations, notamment en anglais ne sont pas seulement dues à des préférences terminologiques ou à des divergences d'opinion.Elles mettent plutôt en exergue les différentes applications de la traduction participative,



voir même, ses différents objectifs. (Candel-Mora et González Pastor, 2017).

En effet, lorsqu'onaborde les définitions de chaque terme de traduction participative mentionné plus haut, nous nous rendons compte que chacun renvoie à une forme précise de traduction participative :les termes « *community translation* », « *collaborative translation* » et « *crowdsourcing translation* »sont utilisés comme synonyme par (Kelly et al. 2008) dont ils référèrent également par l'abréviation « CT[3] » et englobent toute forme de traduction participative en ligne impliquant des méthodes collaboratives, à savoir le modèle TEP (translation- edit-proofread) (traduction-révision-relecture).

Sharon O'BRIEN (2011) définit la « *collaborative translation* » comme toute situation impliquant deux personnes ou plus travaillant ensemble pour produire une traduction.

Cependant, d'autres chercheurs, à l'instarde Fernandez (2013) font la distinction entre traduction participative complètement spontanée et la classe dans la catégorie de*Collaborative translation/Community translation,* et traduction participative initiée par des entreprises ou parties tierces et met cela dans la catégorie *crowdsourcing translation*. La différence selon lui réside dans l'intervention ou pas d'un agent initiateur du processus.

Antony PYM (2011) préfère le terme « volunteer translation » (traduction bénévole) pour regrouper les trois formes : *Collaborative translation, Community translation crowdsourcing translation,*



expliquant que l'idée de collaboration implique quelque chose d'illicite ou de clandestin, il recommande, de ce fait, le terme « traduction bénévole » pour éviter toute ambiguïté.

Nonobstant des nuances qui les distinguent, les termes que nous venons d'aborder, demeurentplus ou moinsgénériques et peuvent être employés pour désigner quelconques formes de traduction en ligne faite par des bénévoles.

D'autres termes, à l'instar du *Fansubbing*, concernentdes formesparticulières de traduction participative, le fansubbing ou fansubs relève particulièrement de la traduction audiovisuelle, en ce sens, où il s'agissait, au départ, de sous-titrage de films d'animation japonais qui s'est, par la suite, élargit pour regrouper, notamment le sous-titrage de séries télés, de films et d'émissions. L'une des principales particularités du fansubbing c'est qu'il est pratiqué par « les fans pour les fans »(Díaz-Cintas, MuñosSánchez, 2006).Ainsi, le *fansubber*peut être à la fois producteur et consommateur du même produit.

La terminologie française propose les termes :« traduction amateur », « sous-titrage amateur »,« sous-titrage sauvage » (Bréan, 2014).En arabe on trouve les deux termes :«ترجمة الهواة » « سترجمة سطرجة الهواة/ » (Alsulaiman, Al-Laithy, 2011).

Toutes ces formes de traductions participatives relèvent ce que MinakoO'HAGAN (2009) appelle « *user-generated translation* » en françaistraduction générée par des utilisateursou encore « *user-based initiatives* » (Fernandez, 2013) des initiatives par les utilisateurs.



Nous préférons, aux fins du présent article, le terme traduction participative, et nous nous intéressons, particulièrement, à son application dans le domaine audiovisuelle.Cependant, nous estimons que le *fansubbing*bien qu'il relèvede la traduction audiovisuelle participative,n'englobe pas toute les traductions audiovisuelles qui se font sur le Web.Le cas par exemple de traduction participative initiée par des organisations à but non lucratif, tel que : *the SaplingFoundation*et son projet de *Ted Open Translation* pour traduire des conférences TED et contribuer, de la sorte, à la diffusion d'idées innovantes de par le monde.*Khan Academy*, une association qui œuvre pour offrir une éducation gratuite à tout le monde et invite à sous-titrer les cours donnés en ligne. Ou encore, le cas d'organisations à but lucratif tels que *Youtube* et *Aljazeera* et leurs projets de sous-titrage participatif.

Diaz-Cintas(2018) propose un terme générique à cette forme de traduction participative audiovisuelle à savoir « crowdsubtitles » littéralement, « sous-titres participatifs »,et un autre terme encore plus spécifique « altruistsubtitles »,littéralement « sous-titres altruistes », en ce sensoù ses participants sous-titrent pour des raisons principalement philanthropes.

4. Le projet *TED open Translation* :

Le projet de traduction participative *TED Open Translation* est un projet de sous-titrage des conférences TED initié, depuis 2009, par l'organisation américaine à but non lucratif *theSaplingfoundation*qui



organise ces conférences.Le but étantla diffusion, partout dans le monde, d'idées innovantes comme leur slogan l'indique «Ideas Worth Spreading» littéralement « des idées qui valent la peine d'être diffusées ».

Ainsi, les conférencesTEDsontdes conférences données sur le plan international par des intervenants qui peuvent soitse proposer pour donner une conférence et remplir un formulaire en ligne,soit êtrenominés par une personne tierce.

Cependant la sélection est très stricte, l'organisation cherche des intervenants qui :

> Sauront informer et inspirer, il s'agit de chefs d'entreprises qui conçoivent les produits les plus appréciés ; ils inventent des appareils qui changent le monde et créent des médias révolutionnaires. TED recherche également des artistes, des scientifiques et des penseurs émergents, en les présentant à la communauté TED bien avant qu'ils ne se lancent dans le grand publics(URL2).

Toujours dans l'esprit de partage d'idées, TED a permis aux collectivités locales de par le mondel'organisation d'évènement TED à échelle locale, ainsi toute entreprise, école, bibliothèque ou université peut-grâce à une autorisation gratuite délivrée par TED-organiser son propre évènement TED nommé *TEDxtalks*.

Le projet de traduction de ces conférences vient servir directement la mission de l'organisation,il contribue à la diffusion d'idées en différentes langues. Il compte aujourd'hui : plus de **168**



970 traductions, en 115 langues et 36 265traducteurs bénévoles (URL3). Il ne regroupe pas seulement des traducteurs et/ou personnes bilingues, il offre également l'opportunité pour les monolingues de vivre l'expérience TED à travers la transcriptionde cesconférences.

Le processus de sous-titrage de conférences TED fonctionne selon le schéma ci-dessous :

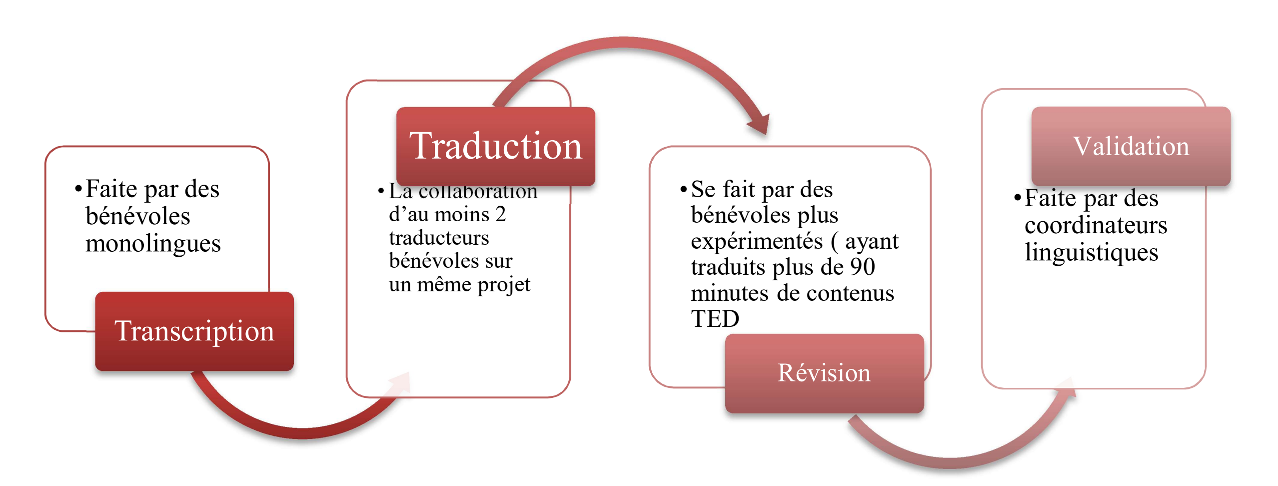


Figure 2 : processus de sous-titrage TED

Nous pouvons voir que le sous-titrage TED implique la collaboration de plusieurs volontaires sur un même projet de traduction, regroupant personnes monolingues, bilingues, linguistes et traducteurs qui veillent à offrir des sous-titres de qualité.

Par conséquent, tout un processus de recrutement est mis en place, pourdevenir un sous-titreur TED il faut d'abord, passer par une inscription sur le site « TED.com », la candidature sera envoyée et évaluée par une équipe, une fois validée, le participant est automatiquement inscrit dans un programme de mentoring, autrement

dit des coordinateurs linguistiques et des réviseurs expérimentés sont responsables d'orienter, de renseigner et de répondre aux questions des nouveaux traducteurs durant une période de trois mois (URL4).Le sous-titrage est effectué à travers la plateforme gratuite *Amara*.

Les sous-titreurs TED doivent suivre et respecter un nombre de recommandations énoncées sur le site « TED.com » (URL5), relevant tant de l'aspect technique du sous-titrage que de l'aspect traductif ce qui peut être l'équivalent de « la consigne de traduction » (Nord, 1997)dans la théorie du *skopos*.

Les recommandations sont formulées comme suit :

Recommandations techniques	**Recommandations pour la traduction**



- Ne pas dépasser 42 caractères /deux lignes ; - N'utilisez jamais plus de deux lignes par sous-titre ; - Maintenez les lignes coupées en deux aussi longues que possible ; - Gardez les "ensembles linguistiques" lorsque vous coupez des lignes ; - Maintenez la vitesse de lecture des sous-titres à un maximum de 21 caractères par seconde ; - Comprimez les sous-titres de plus de 21 caractères/seconde ; - Essayez de préserver autant de sens que possible.	- Utilisez le registre informel au lieu du formel ; - Choisissez des termes et des expressions modernes plutôt que traditionnels ; - Adaptez la traduction au style de l'orateur, à sa façon d'être et de parler ; - Privilégiez une traduction par équivalence au lieu d'une traduction mot-à-mot ; - Choisir des termes compréhensibles au sein d'un dialecte ; - Ne pas traduire les titres de livres si ces derniers ne sont pas traduits dans la langue cible ; - Translitérez les noms propres ; - Ponctuation de la langue cible ; - Conversion des unités de mesures selon la langue cible.



Les recommandations sont à la fois concises et strictes, sur le plan traductif, TED privilégie une traduction qui soit à la portée du grand public, que tout le monde puisse comprendre. TED recommande, dans ce sens, d'utiliser le registre informel plutôt que le formelsans pour autant s'éloigner du style de l'orateur.La plateforme privilégie une traduction par équivalence plutôt qu'une traduction mot-à-mot, afin que celle-ci soit compréhensible au sein d'un même dialectetoute en optant pour des termes modernes. Ajouter à cela, les recommandations techniques des sous-titres.L'ensemble de ces recommandations et exigences nelaisse qu'unetrès fine marge de manœuvre et de créativité au sous-titreur.

5. Le sous-titreur TED : entre contraintes liées à la traduction et respect des recommandations TED :

Afin de répondre aux questions énoncées au départ et mieux comprendre le fonctionnement du concept de traduction participative que propose la plateforme TED, nous avons choisi d'analyser un échantillon de sous-titres français et arabe d'une conférence TED donnée initialement en anglais, et de mener, en parallèle, une enquête auprès des sous-titreurs de ladite conférence.

a. Échantillon d'analyse :

Il s'agit d'une conférence TED donnée par Alanna SHAIKH, experte en santé mondiale et en biosécurité et spécialiste du renforcement des systèmes de santé, ayant pour intitulée :*« Why covid-19 ishitting us*

now-and how to prepare for the nextoutbreak » (URL6), elle dure 16 minutes 19 secondes.

La conférence a eu lieu au début de la crise sanitaire mondiale,l'oratrice décrit les caractéristiques des Coronavirus, notamment du COVID-19. Elle informe sur ses symptômes et ses causesainsi que ses répercussions sur le système de santé mondiale. Elle fait une analyse de la situation qui, selon elle, n'est pas maîtrisée. À la fin, elle donne quelques conseils à l'audience pour ralentir la propagation du virus.

En dépit de sa fonction de vulgarisation, le discours contientquelques termes de spécialitéqui peuvent, éventuellement,poser problème lors de la traduction.

En outre, la conférencière, comme la plupart des conférenciers TED, aagrémentéson discours d'humour ce qui peutdonner du fil à retordre au traducteur.Sans oublierles recommandations mentionnées plus hauts qu'il devra respecter. La somme de ces caractéristiques intrinsèques au discours TED, de manière générale, et au discours de Alanna SHAIKH, de manière particulière, font du travail du traducteur/sous-titreur une vraie gymnastique intellectuelle.

Toutefois, notons que ladite conférence a été traduite en 33 langues, dont le français et l'arabe.

b. Méthode de travail et analyse de l'échantillon :

En tant que traductrice et chercheure en traduction, la première question qui nous vient à l'esprit est en rapport avec la qualité de ces



sous-titres, en l'occurrence la notion de qualité est tributaire de la fonction du discours.

Rappelons que la fonction du discours TED est de diffuser les idées innovantes de l'orateur, pour remplir cette fonction il faudrait que ces idées soient transmises correctement et que le message soit réceptionné par l'audience mondiale de la même manière qu'il a été réceptionné par l'audience locale.

De ce fait, nous ne voulons pas nous placer seulement en évaluateur/ mesureur de qualité, nous proposons plutôt une analyse critique- au sens Bermanien-nous tâcherons, entre autres, de citer tant les aspects négatifs que les aspects positifs des sous-titres effectués.

Pour ce faire, nous nous sommes basés sur la classification des erreurs récurrentes en traduction audiovisuelle proposée par Ahmad KHUDDRO (2018),à savoir : erreurs syntaxiques,lexicales/sémantiques, grammaticales, orthographiques et techniques,ainsi que la classification faite par Lita LUNDQUIST (1983) qui s'appuie sur l'analyse du discours, à savoir : pragmatiques, thématiques, syntaxiques, sémantiques, rhétoriques et idéologiques.

Notre échantillon d'étude présente quelques erreurs, notamment dans la traduction arabe, ces erreurs sont d'ordres : terminologique, sémantique, lexical et grammatical.

Dans le tableau qui suit nous avons relevé quelques exemples, nous les avons classés selon le type d'erreur et nous les avons accompagnés de suggestions que nous estimons plus correcte :



exemple	Discours source (DS)	Sous-titre français (SF)	Sous-titre arabe (SA)	Type d'erreur	Suggestion de sous-titres
1	I've been working in global health for about 20 years	Je travaille **sur** la santé mondiale depuis environ 20 ans	أعملُ في الصحة العالمية منذ عشرين عامًا	Grammaticale	Je travaille **dans** la santé mondiale
2	COVID-19 is the seventh. It's new to us. It just had its gene sequencing, it just got its name	COVID-19 est le septième. C' est nouveau pour nous. Il vient d'avoir son séquençage génétique et d'être baptisé	كوفيد-19هو السابع. إ نه جديد بالنسبة لنا. نال لتوّ هسلسلة وراثية (جينية) **، بمجرد تسميته بهذا الاسم**	Sémantique	كوفيد-19هو السابع. إنه جديد بالنسبة لنا. نال للتو سلسلة وراثية (جينية)، **حصل للتو على اسمه** كوفيد-19هو السابع. إنه جديد بالنسبة لنا. نال سلسلته الوراثية (جينية)وحصل على اسمه للتو



3	Children, in particular, have it very easy with COVID-19, which is something we should all be grateful for	Pour les enfants en particulier, COVID-19 est très léger, nous devrions tous en être **soulagés.**	الأطفال على نحو خاص يمرون مرور الكرام مع كوفيد-19، لدرجة أننا نكون ممتنين **له** على ذلك	Lexicale pour le sous-titre français, Sémantique pour le sous-titre arabe	nous devrions tous en être reconnaissants يكون كوفيد-19 أقل عدوى عند الأطفال على يجب علينا جميعا أن نكون ممتنين لذلك



exemple	Discours source (DS)	Sous-titre français (SF)	Sous-titre arabe (SA)	Type d'erreur	Suggestion de sous-titres
4	Zoonotic illnesses are really hard to get rid of, because they have an animal reservoir.	Il est très difficile de se débarrasser des maladies zoonotiques, car elles ont **un réservoir animal**	ليس من السهولة التخلص من العدوى الحيوانية، لأن لها **وعاءً حيوانيًا**	Terminologique	ليس من السهولة التخلص من العدوى الحيوانية، لأن لها مستودعا حيوانيا



5	And that range of symptoms is one of the reasons it's actually been so hard to track this outbreak.	Cet éventail de symptômes est l'une des raisons pour lesquelles il s'est avéré si compliqué de suivre cette épidémie	وهذه السلسلة من الأعراض هي واحدة من الأسباب التي تجعل **من احتواء** تفشي الفيروس عملية صعبة للغاية	lexicale	وهذه السلسلة من الأعراض هي واحدة من الأسباب التي تجعل من تتبع تفشي الفيروس عملية صعبة للغاية
6	If you're a regular healthy person wearing a face mask, it's just making your face sweaty.	Si vous êtes quelqu'un d'ordinaire et en bonne santé, porter un masque vous fait uniquement transpirer du visage	لو أنك ترتدي القناع الطبي **كعامل صحي عادي، فأنه يجعل وجهك جميلًا**.	sémantique	ارتداء القناع الطبي وانت تتمتع بصحة جيدة يجعل وجهك يتصبب عرقا فحسب.



Commentaires sur le tableau :

Nous reprendronsici plus en détailquelques exemples pertinents :

Exemple 1 :

Le problème s'est posé dans la traduction arabe du terme « animal reservoir »,un réservoir animal est un terme relevant de l'épidémiologie animale.

Le réservoir ou réservoir de virus veut dire en épidémiologie : « organisme capable d'assurer la survie d'un agent pathogène (virus, bactérie, parasite) pendant un long temps et de fixer le point de départ d'une contamination dans des conditions naturelles » (Larousse Médicale, 1990 :879)

Le réservoir animal est donc toute espèce animale qui contribue à la survie de l'agent pathogène.

L'équivalent en arabe du terme est, selon le dictionnaire Médical Unifié (2009 :1818) :"المستودع الحيواني" or le sous-titreur a proposé le terme :

"وعاء حيواني". Bien que le mot ""وعاءpeut signifier par extension "مستودع", le caractère monosémique du terme scientifique exige que l'on soit précis, en l'occurrenceوعاء حيواني""ne renvoie pas au sens exacte du terme et prête à confusion, ce n'est d'ailleurs pas le terme utilisé par les spécialiste.

Exemple 3 :

Pour le sous-titre français, l'erreur est de nature lexicale,le choix du verbe « soulager » pour « grateful » nous paraît inadéquat dans ce

contexte bien qu'il n'entache pas vraiment le sens que véhicule le message.

L'adjectif « reconnaissant » nous paraît plus approprié et rend nettement mieux le sens du discours source.

Pour le sous-titre arabe, l'erreur altère le sens, l'ajout du pronom "له" change le sens du discours source : l'oratrice n'a pas précisé à qui l'on devait être reconnaissant et ne voulait pas dire – à notre sens- que l'on devait être reconnaissant au COVID-19.Les sous-entendus sont saisissables, mais ne font pas partie du sens que le traducteur doit transmettre (Lederer, 1994).

Exemple 6 :

Nous remarquons deux erreurs de nature sémantique, la première est un faux sens, résultant d'une mauvaise compréhension du discours source, le sous-titreur arabe a interprété « ahealthyregularperson » par un personnel de santé ordinaire. La deuxième, est un contre-sens résultant du fait que le sous-titreur arabe n'a pas su reproduire l'effet humoristique que véhicule le discours source.

L'oratrice tourne en dérision une situation où quelqu'un d'ordinaire porte un masque de protection, le sous-titreur arabe a transmis une image contraire à celle décrite par l'oratrice,cette dernière décrivait une image plutôt laide de ce que peut entraîner le port d'un masque, tandis quele sous-titreur a explicité que cela rendait beau. Il se pourrait qu'il ait confondu le mot « sweety » et « sweaty »ou que la transcription fournie contenait une erreur.



Nous ne pouvons pas affirmer les raisons qui ont conduit à l'erreur sémantique, nous pouvons seulementsupposer que cela est dû à une mauvaise interprétation du discours source ou à une connaissance insuffisante de la langue de départ ou encore une lecture insuffisamment attentive du discours source (Gile,2005 :214).

En ce qui concerne les erreurs grammaticales, elles peuvent, à priori, être dues à une maîtrise insuffisante de la langue d'arrivée (Gile,2005 : 215)même si les sous-titreurs sont des locuteurs natifs. Elles peuvent également être dues à une reformulation insuffisamment attentive ou à l'absence de vérification de l'acceptabilité de l'énoncé produit en langue d'arrivée (Gile,2005 :216).

Les erreurs lexicales peuvent être dues à une mauvaise interprétation de l'énoncé source, en ce sens où le choix lexical s'opère selon le contexte.Une erreur lexicale peut également témoigner d'une maîtrise insuffisante de la langue d'arrivée.

Quant aux erreurs terminologiques, elles sont généralement dues à une absence de recherche terminologique et/ou documentaire.

Nous pouvons conclure suite à notre analyse que les erreurs commises révèlent, particulièrement, que les sous-titreurs n'ont pas connaissance des principaux fondements théoriques de la traduction qui sont, à notre sens, indispensables dans la production d'une traduction de qualité et fontla différence entre un traducteur professionnel et un traducteur amateur.

Toutefois, les sous-titres effectués révèlent également un effort appréciable de la part des sous-titreurs.Dans l'ensemble, leurs



traductions demeurent compréhensibles et remplissent leur fonction première qui est la transmission des idées de l'orateur.Il y a des passages où les sous-titreurs ont fait preuve de créativité, pour ne citer que quelques-uns :

DS: "COVID-19 is going to be a huge burden on health systems. COVID-19 has also revealed some real weaknesses in our global health supply chains."

SA:

" إن كوفيد-19 في طريقه لأن يشكّل عبئًا ثقيلًا على الأنظمة الصحية. وأماط اللثام كذلك عن نقاط ضعف حقيقية في سلسلة دعم نظامنا الصحي العالمي."

le choix du sous-titreur de l'expression : "أماط اللثام" pour traduire « has alsorevealed » , nous paraît pertinent et créatif à la fois. En effet, cela aurait été quelconque de traduire la phrase littéralement par :

كشف/ أظهر كوفيد-19 نقاط ضعف حقيقية في سلسلة دعم نظامنا الصحي العالمي.

DS: "If you remember SARS, Severe Acute Respiratory Syndrome, or MERS, Middle Eastern Respiratory Syndrome, those were coronaviruses. And they're both called respiratory syndromes, because that's what coronaviruses do -- they go for your lungs. They don't make you puke, they don't make you bleed from the eyeballs, they don't make you hemorrhage. They head for your lungs."

SA:

" لو أنكم تتذكرون مرض المتلازمة التنفسية الحادة الوخيمة أو "سارس"، أو ميرس، مرض متلازمة الشرق الأوسط التنفسية، كلاهما من أنواع فيروس كورونا. وكلاهما يتسمى بالمتلازمة التنفسية الحادة، لأن ما تقوم



به فيروسات كورونا... هو التوجه إلى رئتيك. إنها لا تدفعك إلى التقيؤ، ولا تؤدي إلى نزيف من مقلتيك، ولا تؤدي إلى نزيف. إنها تتجه مباشرة صوب رئتيك."

Le sous-titre produit en arabe ne donne pas cette impression de texte traduit mais plutôt d'un texte d'origine, savoir s'effacer quand il le faut est une qualité tant recherchée et même nécessaire chez un traducteur.

DS: "If we're ranking sources of global health expertise on a scale of one to 10, one is some random person ranting on Facebook and 10 is the World Health Organization, I'd say you can probably put me at like a seven or an eight."

SF:« Si nous classions les sources d'expertise en santé mondiale sur une échelle de un à 10, un étant une personne aléatoire déblatérant sur Facebook et 10 l'Organisation mondiale de la santé, je dirais que vous pourriez me placer à sept ou huit. »

Le choix du participe présent « déblatérant » pour « ranting» est pertinent : « to rant » veut dire selon le « Cambridge Dictionary » en ligne: « parler, écrire ou crier de manière incontrôlée et colérique, en disant souvent des choses confuses ou stupide » (URL7), a une multitude d'équivalent en français, à savoir : vociférer, fulminer, divaguer, râler…. Etc. Le sous-titreur a su rendre le sens de l'orateur en choisissant « déblatérer » qui signifie selon le dictionnaire en ligne « L'internaute » : « parler avec virulence contre quelque chose ou quelqu'un » (URL8).



c. Résultats de l'enquête auprès des sous-titreurs :

Afin de mieux comprendre les difficultés que les sous-titreurs ont rencontrées lors du sous-titrage de la conférence, ainsi que leurs choix et motivations de devenir un traducteur TED, nous avons mené une enquête auprès d'eux. Grâce à leur profil TED qui offre un lien vers leurs comptes Facebook, nous avons pu leur poser quelques questions. Ces dernières, ainsi queles réponses obtenues sont répertoriées dans le tableau suivant :

Questions	Réponses de la sous-titreuse française	Réponses du sous-titreur arabe
Etre vous traducteur professionnel ou un bilingue qui pratique la traduction ?	Je suis bilingue qui pratique la traduction	Je suis un linguiste arabe, pratiquant la traduction et le sous-titrage depuis environ 4 ans.
Si vous êtes traducteur, quelle est votre spécialité ? (quels genres de documents traduisez-vous ?)	Pas de réponse	Différents thèmes, comme vous pouvez le constater à travers mon Profil TED, j'ai travaillé sur des thèmes scientifiques, sociaux, et autres thèmes…

Depuis combien de temps vous traduisez pour TED ?	Environ 6 ans maintenant, pas de manière très active durant les premières années	Cela fait un an



Quelles sont les principales difficultés que vous rencontrez quand vous sous-titrez ? notamment, quand vous avez sous-titré la TedxTalk de Alanna Shaikh ?	Les difficultés principales sont habituellement : la vitesse à laquelle l'orateur parle, qui influence la liberté et l'espace dont nous disposons pour traduire ce qui est dit. la localisation du contenu et sa pertinence pour les habitants non américains Et avec des discussions comme celles sur covid-19, le fait que des termes techniques ou nouveaux y apparaissent qui n'ont pas (encore) de traduction officielle ce qui rend la chose délicate	En général, cela diffère d'un cas à l'autre, il y a des difficultés que je rencontre régulièrement d'autres pas très souvent comme les nouveaux termes pour lesquels on ne trouve pas d'équivalent dans la langue cible, les expressions idiomatiques aussi, l'argot, etc… La difficulté que j'ai rencontrée dans la traduction de la Tedx sur le covid-19 est relative aux nouveaux termes



Vous diriez qu'elles sont relatives aux caractéristiques du sous-titrage, ou est-ce en relation avec le transfert (difficultés de traduction) ?ou peut-être par rapport au fait que les recommandations TED sont, d'une manière ou d'une autre,strictes et que vous vous devez de les respecter ?	La première difficulté que j'ai citée est d'ordre du sous-titrage, les recommandations TED sont strictes mais je pense que c'est pour le mieux et que cela garantit simplement la qualité. Les deux autres sont valables pour toute traduction, mais plus particulièrement pour les sous-titres, car vous n'avez pas d'espace pour les notes ou les liens vers les ressources Oh, j'ajouterais en fait des idiomes et des blagues à la liste des difficultés. Nous devons transmettre le sens mais aussi le ton du discours	Pas de réponses



Qu'est-ce qui vous a motivé à traduire pour TED au départ ?	Pouvoir partager des idées avec des proches qui ne parlent pas assez bien l'anglais pour comprendre sans sous-titres français	je suis passionné par le fait d'apporter la valeur du contenu que les produits TED offrent à l'ensemble de notre peuple - des personnes parlant arabe- dans une traduction simple et forte en même temps



Qu'est-ce que le sous-titrage pour TED vous apporte en tant que traducteur ?	Beaucoup de connaissances sur l'anglais, le français, les thèmes des conférences... Un passe-temps utile et qui contribue à une vision d'un monde meilleur. Un sens de la communauté et des liens d'amitié avec des personnes que je n'aurais pas connu autrement	Faire partie de la communauté TED, être membre de leur groupe, veut beaucoup dire, si vous vous portez volontaire pour TED ou si vous êtes seulement une abonné à leurs vidéos cela veut simplement dire que vous êtes vivant, c'est le cas pour moi, je ne peux pas nier que j'ai établi un profil fort sur leur plateforme, que cela me rend fier et que je plusieurs opportunités s'offre à moi.

Commentaires sur le tableau :



Nous remarquons, à travers, les réponses des sous-titreurs que les deux ne sont pas traducteurs professionnels et n'ont pas suivi de formation en traduction, lasous-titreuse française est une personne bilingue pratiquant le sous-titrage depuis 6 ans, quant au sous-titreur arabe, il est linguiste et pratique le sous-titrage depuis 4 ans, dont 1 an avec TED. Cela justifie leurs méconnaissances des principes et théories de la traduction.

Les réponses à la question sur les principales difficultés rencontrées ont révélé que les deux sous-titreurs ont trouvé des difficultés dans la traductiondes termes nouveaux, particulièrement dans la traduction de la conférence objet de l'étude, le cas par exemple : du terme COVID-19 qui au début de la crise n'avait pas encore d'équivalent en arabe et l'on devait se contenter d'une traduction par emprunt.Aujourd'hui,on lui préfère le terme :«الْحمّة التاجية ».

D'autres difficultés ont été soulignéescomme : les expressions idiomatiques, la traduction de l'humour et des difficultés relatives à l'aspect technique, à savoir la vitesse à laquelle l'orateur parle.

Par ailleurs, la sous-titreuse française a souligné que les recommandations TED ne sont pas plus une contrainte qu'une façon de garantir la qualité du sous-titre.

Quant à la question relative aux motivations de devenir traducteur TED, les deux ont souligné leur engouement pour le contenu TED et leur désir de le partager avec leurs proches et leurs communautés respectives.

Les réponses à la dernière question nous renseignent sur ce qu'est réellement traduire pour TED,au-delà de l'enrichissement de ses propres connaissances, le fait de faire partie d'une communauté mondiale, de partager, de tisser des liens, apporte beaucoup aux bénévoles tant sur le plan professionnel que sur le plan personnel et relationnel.

6. Conclusion :

L'objectif de cet article était de tenter de répondre aux questions relatives à la traduction participative dans les plateformes audiovisuelles, à ses exigences ainsi qu'à la qualité des sous-titres effectués par les bénévoles, nous avons pu, à travers un survol terminologique, préciser qu'une traduction participative audiovisuelle implique un travail collaboratif entre traducteurs et coordinateurs linguistiques bénévoles sur un même projet de traduction.

Nous avons vu, à travers, les recommandations de la plateforme TED que ce travail participatif exige le respect de certaines règles tant au niveau technique du sous-titrage qu'au niveau du style de la traduction.

En outre, l'analyse de notre échantillon de sous-titres nous a permis de constater que, malgré quelques erreurs et le fait que les sous-titreurs ne soient pas des traducteurs professionnels, ils ont quand même fourni des traductions qui répondent à la fonction du discours TED.Cela ne veut certainement pas dire que tout bilingue



peut se dire traducteur mais confirme seulement que la compétence traductive peut s'acquérir et se développer chez l'individu bilingue avec la pratique régulière de la traduction.

Enfin, à travers l'enquête menée auprès de ces sous-titreurs nous avons vu que la traduction bénévole pour TED est plus qu'un simple passe-temps elle permet de servir une cause noble qui est la diffuser du savoir, et apporte aux bénévoles la satisfaction d'être acteur du changement positif, du progrès et de faire partie d'une communauté mondiale.

Pour conclure, nous dirons que la traduction participative est un concept qui ne menace en rienla profession du traducteur, bien au contraire,ilpermet de l'enrichir à traversle partage et la collaboration.Le traducteur n'est, certes, pas rémunéré mais il gagne en expérience, en relationnel et peut à son tour faire profiter le reste de la communauté de son savoir en matière de traduction, car, aujourd'hui plus que jamais, nous vivons dans l'ère où : «le savoir n'est pas le pouvoir ou quelque chose que l'on possède au détriment de l'autre, le savoir est l'expérience partagée de tout être social. » (Rifkin, 2011).

Notes :

1 [xlv]-L'internet deuxième génération.

[2]-Nous entendons par plateformes audiovisuelles, un service web permettant à l'utilisateur de partager, de créer ou simplement de



regarder un contenu audiovisuel, à l'instar de : Youtube, Netflix, TED…etc.

[3]-Une série de conférences organisée à l'échelle internationale, TED est l'abréviation de (*Technology, Entertainment and Design)*

[4]- Un service Web qui met à la disposition de l'utilisateur un ensemble de programmes permettant la diffusion et le partage d'information ou de contenu multimédia, des fonctionnalités propres aux médias sociaux ainsi que des applications tierces. (Office québécois de la langue française, 2016).

Références bibliographiques en français :

1. **<u>Ouvrages:</u>**

GILE Daniel (2005), *La traduction, la comprendre, l'apprendre*, Paris, Presse Universitaire de France.

LEDERER Marianne (1994), *La traduction aujourd'hui*, Paris, Hachette Livre

LEVY Pierre (1994), *L'Intelligence collective : Pour une anthropologie du cyberspace*, la découverte.

LUNDQUIST Lita (1983), *l'analyse textuelle, méthode et exercice,* Paris, CEDIC, 1983.

NORD Christiane (1997), *Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained*,Routledge Paperback.

REFKIN Jeremy (2011), *The Third Industrial Revolution: How Lateral Power is Transforming Energy, the Economy and the World*, New york, St Martin's Griffin.



SUROWIECKI James. (2008) *The Wisdom of Crowds. Why the Many Are Smarter than the Few and how Collective Wisdom Shapes Business, Economies, Societies and Nations*. New York: Doubleday.

2. **Articles:**

BRABHAM Daren (2008), “Crowdsourcing as a Model for Problem Solving: An Introduction and Cases”. Convergence: *The International Journal of Research into New MediaTechnologies*, 75-90.

BREAN Samuel (2014), "Amateurisme et sous-titrage : la fortune critique du « fansubbing »", *Traduire*, 22-36

BOGUCKI Luckasz (2009), “Amateur Subtitling on the Internet”.In Díaz-Cintas, Jorge and GunillaAnderman (Eds.).*Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. New York: Palgrave Macmillan

CANDEL-MORA, MÁ.; GONZALEZ PASTOR, DM. (2017). “Subtitling for a global audience.Handling the translation of culture-specific items in TEDx talks”.*Revue internationale d’interprétation et de traduction.*15(2), 288-304.

DIAZ-CINTAS Jorge, et MUNOZ SANCHEZ Pablo (2006), “Fansubs:Audiovisual Translation in an Amateur Environment”. *The Journal of Specialised Translation.*37-52

*DIAZ CINTAS Jorges(2018) " ‘Subtitling’s a carnival’: New practices in cyberspace",*the journal of special translation.

GAMBIER, Yves. (2013). Dénis de traduction et désir de traduire. *TTR*, *26* (2), **219–243**



KELLY Nataly et al(2011). “From crawling to sprinting: Community translation goes mainstream.” *LinguisticaAntverpiensia, New Series–Themes in Translation Studies* 10: 75-94.

O’BRIEN, Sharon. 2011. “Collaborative translation” ,*Handbook of Translation Studies*, 17-20.

O’HAGAN Minako (2009): “Evolution of User-generated Translation: Fansubs, Translation Hacking and Crowdsourcing”. *Journal of Internationalisation and Localisation*, 94–121.

PYM Antony (2011) “Translation research terms: A tentative glossary for moments of perplexity and dispute”, *Translation research project*, 75-110

3. **Sites:**

URL1 :Sélectionnez la langue dans laquelle vous voulez utiliser Facebook.(s.d). *Facebook*consulté le 27/06/2020 sur:https://web.facebook.com/language.php?_rdc=1&_rdr

URL2 :Speaking at TED.(s.d). *TED*Consulté le : 25/06/2020 sur:https://www.ted.com/about/conferences/speaking-at-ted

URL3 :Translate. (s.d).*TED*.consulté le : 25/06/2020 sur:https://www.ted.com/participate/translate

URL4:TED Translators(s.d) *TED*.consulté le 28/06/2020 sur: https://www.ted.com/about/programs-initiatives/ted-translators

URL5 :Guidelines.(s.d). *TED* consulté le : 26/06/2020 sur:https://www.ted.com/participate/translate/guidelines

URL6 : SHAIKH Alanna (Mars 2020), *Why covid-19 is hitting us now-and how to prepare for the next outbreak? [conference]*. TEDxSMU,
sur :https://www.ted.com/talks/alanna_shaikh_why_covid_19_is_hitting_us_now_and_how_to_preparefor_the_next_outbreak



URL7 : Cambridge Dictionnary. (s.d). To rant. Dans Cambridge Dictionnary*en ligne*. Consulté le 15/08/2020 sur : https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/rant

URL8 : L'internaute. (s.d). déblatérer. Dans l'internaute dictionnaire en ligne. Consulté le 15/08/2020 sur : https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/deblaterer/

Références bibliographique en arabe:

شارون أوبراين (2011)، الترجمة التعاونية (أو المشاركة في الترجمة) تر. عبدالرحمن السليمان و أحمد الليثي، على: تم الاطلاع عليه في 2020/06/24
https://benjamins.com/online/hts/articles/col1.ar





إصدار

المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية

برلين – ألمانيا

جميع الأفكار والآراء الواردة في الكتاب تعبر عن وجهة نظر أصحابها فقط

All Ideas and Opinions Presented in this Book Only Express
the Views of Their respective Authors

الطبعة الأولى

2020

Audiovisual Translation Reality and prospects

Collective Book

Edited by Ahlem HAL, PhD

Edited by Ahlem HAL, PhD

Audiovisual Translation - Reality and prospects





Germany
Berlin 10315
Gensinger.Str: 112
http://democraticac.doc